



BACH

THE TOCCATAS

MAHAN ESFAHANI

BWV910-916

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING		<i>page 3</i>
ENGLISH		<i>page 5</i>
FRANÇAIS		<i>page 12</i>
DEUTSCH		<i>Seite 16</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion



JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685–1750)

THE TOCCATAS

- 1 TOCCATA IN F SHARP MINOR BWV910 [11'14]
- 2 TOCCATA IN C MINOR BWV911 [12'05]
- 3 TOCCATA IN D MAJOR BWV912 [12'33]
- 4 TOCCATA IN D MINOR BWV913 [14'22]
- 5 TOCCATA IN E MINOR BWV914 [8'04]
- 6 TOCCATA IN G MINOR BWV915 [10'08]
- 7 TOCCATA IN G MAJOR BWV916 [8'28]

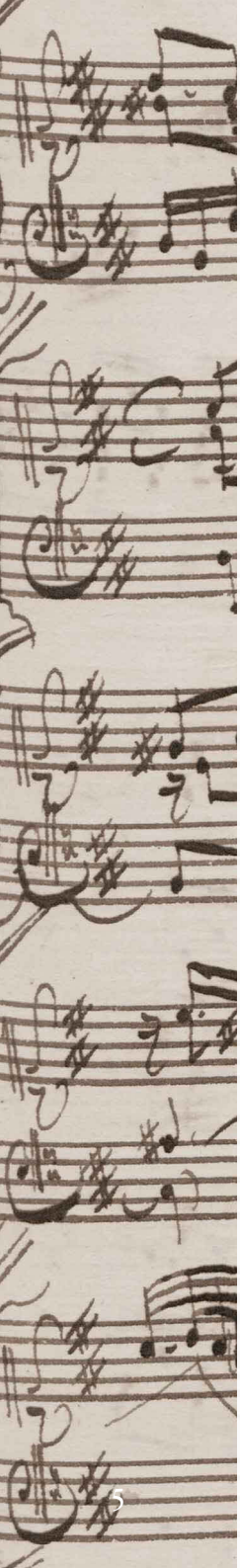
MAHAN ESFAHANI

HARPSICHORD



BWV916 adagio ornamented c1740–45 in
the hand of Johann Gottlieb Preller

Leipzig, Stadtbibliothek Leipzig, Musikbibliothek
D-LEb Peters Ms. 7



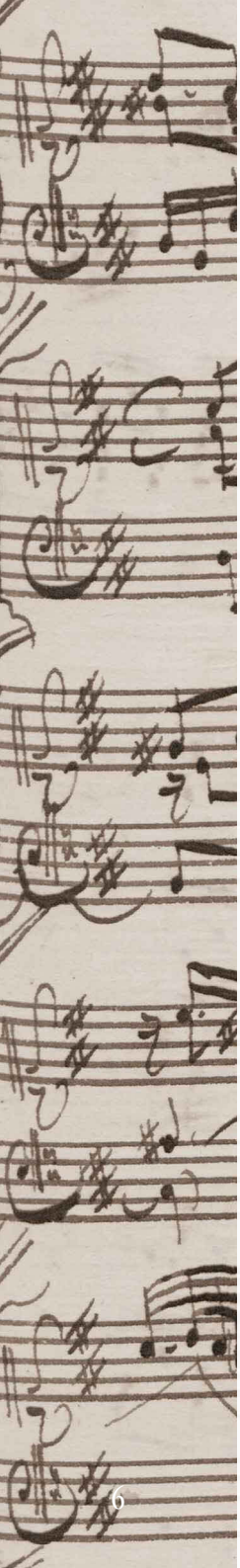
AS WITH VIRTUALLY ALL of J S Bach's early works, the seven toccatas (BWV910–916) have a rather tormented source history and, in fact, none survives in any autograph source. Unlike the partitas or the English suites, these works were most likely not intended by Bach as a single collection, and the seventh one, in G major (BWV916), was alternatively named in at least one source—now lost—as a 'concerto', which indeed it is, having very little to do with what Bach (or we) think of as a 'toccata' save perhaps the fugue in the third movement. Fortunately, however, almost all of the toccatas have as their principal sources collections copied out by those close to J S Bach, and so in the fog of the variant readings, occasional textual mistakes, and wildly different approaches to ornamentation, one can get a basic idea of the essential aspects of a musical text as Bach intended it. Funnily enough, Bach's 'intentions' such as we can ascertain them can often be seen through the lens of a particularly careless copyist who makes some bizarre mistakes but then is very careful to write down a small detail noted by virtually all the other copyists, thus suggesting that this was a detail which they all found crucial enough to the piece to approach with care.

One of the most interesting aspects of preparing the performances and recording of all seven toccatas has been observing the ornamentation habits of the various copyists of these works—for instance, Johann Christoph Bach the Elder (1671–1721), who copied out an early version of BWV912 into the Möller MS sometime in the first decade of the eighteenth century, or Johann Gottlieb Preller and his circle, responsible for fascinating versions and variant readings of BWV910, 911, 912, 913 and 916. Quite a few of the musically most satisfying readings of works (most notably in the G minor toccata, BWV915) come from sources the originals of which have been either lost or destroyed in the last world war; and it is massively frustrating that certain modern 'scholarly' editions of the toccatas

inexplicably choose to remove those now-lost sources from consideration altogether when compiling their texts.

Anyhow, a survey of these sources reveals that behind each copyist is a performing musician with a personal language of varied and expressive ornamentation. To include each of these ornamentation traditions and styles in an 'Urtext' is impossible, not only because of the inherent musicological nightmare involved, but also because Bach himself would have had a reasonable expectation that each player would have approached the piece differently—that ornamentation was a matter of a performer's taste, not the composer's prescription. In other words, Bach is specific about the rhetorical intent of each phrase and bar, but within that established rhetoric there are myriad possibilities for an ornamentation that helps to underline that rhetoric. And of course, players doubtless would differ greatly from one another—the sources show that some were very florid in their ornamentation, whilst others (such as members of the Preller circle) had no qualms about applying mid-eighteenth-century decoration to earlier works—in fact, Bach himself did this to his music throughout his life. Indeed, other performers may have applied very little ornamentation. Likewise, some of the sources show great taste and discernment whilst others, in my view, completely misunderstand the point of the phrase in question. This should not shock us—after all, many of the compositions of Bach's own students show a tendency toward pastiche rather than peerless insight, and so the idea that somehow anyone associated with Bach would always have musical tastes above reproach is readily disproved by history.

It thus follows that the musicological act is not one of establishing the textual primacy of the sources but rather one of discovering the musical philosophy behind the copying of those sources and the relation of that philosophy to the physical act of playing and, more importantly, the artistic act of interpreting. There is no 'authentic' style



of playing as such (insofar as is concerned a theoretical authenticity ostensibly stemming from the intentions of the composer himself), nor is it patently 'inauthentic' to avoid ornamentation in certain sections where one may feel that early eighteenth-century ornamentation habits—however supported by documentary evidence—may obscure the musical logic for the understanding of the modern ear. In fact, the dialogic quality of the relationship between copyist and composer might be akin to the characteristic discourse between performer and musical text, wherein the player is elevated to the position of 'co-creator' of these sorts of works.

In the case of the middle movement of the G major toccata, BWV916, however, I have decided nonetheless to use one of these variants. The variant text of the adagio in a mid-eighteenth-century copy by Preller now held at the Stadtbibliothek in Leipzig is an example of how extreme ornamentation of the High German Baroque—even tending toward some of the excesses of the galant style—can be highly effective in underlining the polyphonic structures of this arioso-cum-recitativo. I find many of Preller's readings unconvincing, but this particular one I rather like and so I've included it as a nod to this unavoidable conversation between composer, copyist and performer; strangely, I have only once played it this way in public.

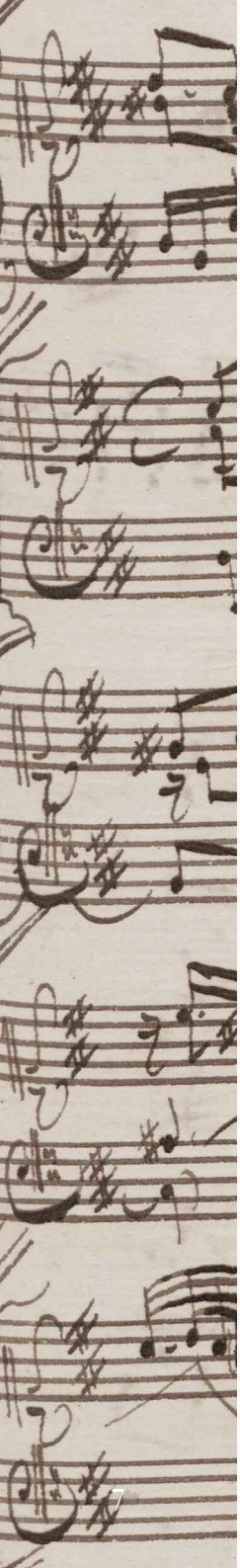
In a model that I recognize to be highly sentimental, I personally see the combination of the earthly free sections of the toccatas with the highly abstract, 'divine' truth of the fugues as a meeting point of human imperfection and godly perfection. One might even view it as a sort of musical temple-in-notes, with the same dialectic between inherently different links of the great Chain of Being as found in the works of the English virginalists whom I see as spiritual ancestors of Bach's world view. In his now classic *The Sacred and the Profane*, the historian of religions Mircea Eliade discusses this fashioning of 'sacred space' through

the earthly reproduction of transcendent, other-worldly models:

For the people of Israel, the models of the tabernacle, of all the sacred utensils, and of the temple itself had been created by Yahweh who revealed them to his chosen, to be reproduced on earth. Thus Yahweh says to Moses: 'And let them make me a sanctuary; that I may dwell among them. According to all that I shew thee, after the pattern of the tabernacle, and the pattern of all the instruments thereof, even so shall ye make it.' (Exodus XXV: 8–9)


This is not to say that the seven toccatas contain express religious symbolism as such, or that Bach is fashioning religious narratives out of essentially secular, untexted works (one is reminded of the tiresome models assigned to Bach's works from specific structures in, say, Quintilian's *Institutio oratoria*). But he is using a rhetorical framework inherited from the classical discipline of exegesis which formed a crucial part of his education and in turn he applies this to the motifs and patterns of music, essentially treating absolute music as a sort of 'text' whilst allowing for music to express nothing but its own inherent logic.

Modern keyboard surveys and analyses of the North German toccata promote a model essentially unrelated to the real stylistic influences on this form, relating this genre to the eponymous Italian form practised by Frescobaldi and other Italians of the early Baroque. This pairing is based on an ultimately specious connection between the free, rhetorical nature of the earlier Italian model with the free passages of the German one, making no allowance for the central position of fugues in the latter genre. In reality, the North German toccata owes much more to the Italian variation canzona, a type of fugue with either various metrical forms of one theme or multiple themes which are combined through contrapuntal skill. This idea that the fugue was now the centre of the toccata (as opposed to



the free sections in an early Italian toccata) was recognized by Bach's immediate forebears and contemporaries as the defining and even superior feature of their toccata even if they nonetheless recognized the distant influence of Frescobaldi and others. Wrote Martin Fuhrmann of this particular distinction between Buxtehude and Frescobaldi, in his *Musicalischer-Trichter* of 1706: 'Ita hoc Germanus Italizat, imo Multis parasangis praecurrit' ('Thus this German Italianizes; indeed he runs many miles ahead'). This heritage of the variation canzona is most obvious in such works as the F sharp minor and C minor toccatas (BWV910 and 911), both of which are built around one single theme. I would even suggest that in the C minor toccata the free and chordal sections, which are not strictly fugues (such as the four-voice adagio between the opening exordium and the first 'obvious' fugue), are thematically related to the main fugue subject in that they explicitly present the main harmonic structures first implied and later explored by the fugue subject.

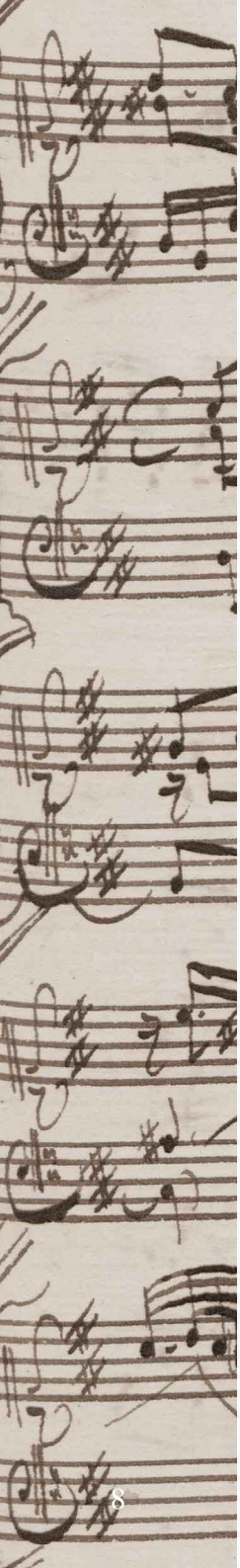
Though the textures and range of all seven of these works clearly point to performance on the harpsichord or clavichord, quite a few of the sources still bear the indication of *manualiter*, implying that at least some people must have considered them appropriate for performance on the organ. It must be said, though, that these indications are sometimes puzzling and perhaps even occasionally meaningless, as pieces such as the G minor toccata (BWV915) have sections which would be much easier to navigate with the help of a pedalboard and yet exist in at least one source indicating the *manualiter* marking (D-B Mus.ms. Bach P 1082 at the Berlin State Library). More than either Frescobaldi or even the likes of Buxtehude, Bach exhibits a tendency to engage in what one might call 'mirroring'. He does this of course throughout his keyboard music, being endlessly inspired by the violin figuration of contemporary Italian concertos



whose structures he calls upon in the middle sections of the D major and G minor toccatas (BWV912 and 915), but the mirroring in the toccatas carries with it the heritage of the North German organists—for instance, the opening bars of the D minor toccata, BWV913, or the flourish in the bass clef in the introduction to the C minor toccata, BWV911, which clearly nod to the pedal solos of the great organ preludia of the seventeenth century. And the middle movement of the G major toccata, BWV916, is essentially a transcription of an arioso as one would find in the cantatas or Passions.

Whilst my dissatisfaction with the existing published editions of the toccatas ultimately prompted me to make my own edition (using the old Bach-Gesellschaft printings as a template on which I then notated the variants from each source), I must confess that in spite of my effort to find the best philological solutions to each textual problem, I did occasionally change even the most reliable readings in favour of what I felt was the intended rhetoric behind the notation. Much of this approach has to do with the inspiration of the hands themselves and what one intends them to do in drawing from the harpsichord the various colours expressed in the score. This is not Sir Thomas Browne's hieroglyphical music 'sound[ing] in the ears of God' but rather music that depends on the gnostic act of physically touching (in other words, *toccare*) the keyboard and discovering the music within oneself and inherently within the instrument at hand—and, it must be said, changing one's approach when necessary between different instruments in order to effect the same ideas.

The toccatas are amongst Bach's most mysterious works due to the paradoxical scenario of a largely taciturn composer refusing to tell us exactly what we should do while simultaneously presenting scores so clearly in need of the (respectful) intervention—or, rather, participation—of a performer. They reward the keyboardist with the beautiful



sparks emanating from the perpetual conflict between disorderly flamboyance and everlasting truth, a brief glimpse of something sacred showing itself to us through an old box with some strings stretched across it—as Eliade puts it, ‘the

manifestation of something of a wholly different order ... in objects that are an integral part of our natural “profane” world’.

MAHAN ESFAHANI © 2019

This album is dedicated to the first person who ever taught me how to make sense of the harpsichord, my teacher Elaine Thornburgh, who taught a frustrated undergraduate at Stanford—in between Friday night Shabbat dinners in San Francisco and whole-day extended lessons—how to play, as she always put it, ‘with heart’.

I would like personally to thank John Gilhooly OBE of Wigmore Hall for his support of my work since the beginning of my career, and in particular of my multi-season project to perform all the solo keyboard works of J S Bach at Wigmore Hall, London.

The instrument heard on this album was built by the workshop of Jukka Ollikka in Prague and completed in January 2018; it is based on the theories and surviving examples of Michael Mietke with the hypothetical addition of an extra soundboard for the 16' register and a cheek inspired by Pleyel, 1912; the disposition is as follows:

16'8'8"4' with buff on the upper manual / soundboard from carbon-fibre composite, EE to f3 / length: 2.8 metres

Tuning and technical work by Simon Neal based on various eighteenth-century German temperaments, $a' = 415\text{Hz}$

Recorded in the Parish Church of St John the Baptist, Loughton, Essex, on 20–23 June 2018

Recording Engineer DAVID HINITT

Recording Producer SÉBASTIEN CHONION

Keyboard Technician SIMON NEAL

Booklet Editor TODD HARRIS

Executive Producers SIMON PERRY, PERDITA ANDREW

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIX

Front illustration: Character head (1770–83) by Franz Xaver Messerschmidt (1736–1783)

Musée du Louvre, Paris / Photo © RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda

MAHAN *Esfahani*

Mahan Esfahani has made it his life's work to bring the harpsichord to the concert mainstream, and to that end his creative programming and work in commissioning new works have drawn the attention of critics and audiences alike. He was the first and only harpsichordist to be a BBC New Generation Artist (2008–2010), a Borletti-Buitoni prizewinner (2009), and a nominee for *Gramophone* Artist of the Year (2014, 2015 and 2017). His commissioning work includes new solo and concertante works from Elena Kats-Chernin, Daniel Kidane, Miroslav Srnka, Anahita Abbasi, Bent Sørensen, George Lewis and others.

His work for the harpsichord has resulted in recitals in most of the major series and halls, amongst them London's Wigmore Hall and Barbican Centre, Oji Hall in Tokyo, the Forbidden City Concert Hall in Beijing, Shanghai Concert Hall, Sydney Opera House, Carnegie Hall in New York, Melbourne Recital Centre, Lincoln Center's Mostly Mozart Festival, the Berliner Konzerthaus, Zürich Tonhalle, Wiener Konzerthaus, 92nd St Y, Schleswig-Holstein Music Festival, Kölner Philharmonie, Edinburgh International Festival, Aspen Music Festival, Aldeburgh Festival, Madrid's Fundación Juan March, Bergen International Festival, Al Bustan Festival, Jerusalem Arts Festival, and the Leipzig Bach Festival, and concerto appearances with the Chicago Symphony, BBC Symphony, Royal Liverpool Philharmonic, Melbourne Symphony, Auckland Philharmonia, Czech Radio Symphony, Orquesta Sinfónica de Navarra, Malta Philharmonic, Aarhus Symphony, Hamburg Symphony, Munich Chamber Orchestra, Britten Sinfonia, Kammerakademie Potsdam and Los Angeles Chamber Orchestra.

His richly varied discography—from C P E Bach's 'Württemberg' sonatas and the complete keyboard works of Rameau to works by Ligeti and Steve Reich—has won him a Gramophone Award (2014) and several nominations, two BBC Music Magazine Awards (2015 and 2017), and a Diapason d'Or.



© Kaja Smith

Mahan Esfahani studied musicology and history at Stanford University where he first came into contact with the harpsichord in the class of Elaine Thornburgh, before intensive private studies with Peter Watchorn in Boston and completing his formation under the celebrated Czech harpsichordist Zuzana Růžičková.

Also available from Mahan Esfahani

The Passinge mesures: Music of the English virginalists
CDA68249

with works by Anonymous, Bull, Byrd, Dowland,
Farnaby, Gibbons, Inglot and Tomkins

'Esfahani's playing is colourful and magnetic, the fingerwork
in the more virtuoso works absolutely clean and articulate'
(*Gramophone*) 'An outstanding harpsichord recital in every way'
(*BBC Record Review*)

JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683–1764)

Pièces de clavecin CDA68071/2

'I don't think I have heard a harpsichord sound as supple and
rich in colours ... his rhythmic verve, wide spectrum of tone
colour and joie de vivre is evident throughout' (*The Sunday
Times*) 'Esfahani does something special and, I think, unique
here, so identifying his own maverick intelligence with Rameau's
supple, refined use of wit and irony' (*Limelight*, Australia)

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714–1788)

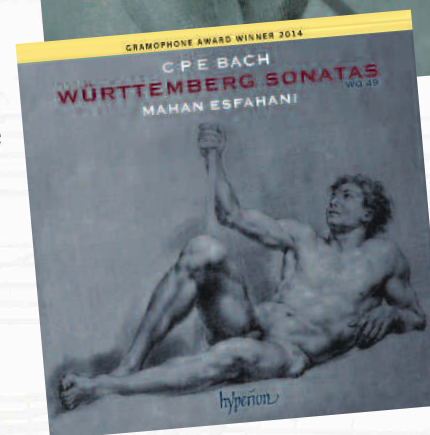
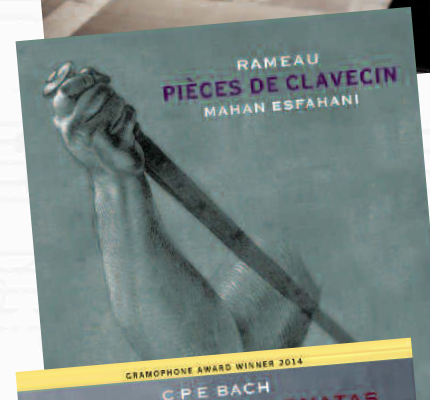
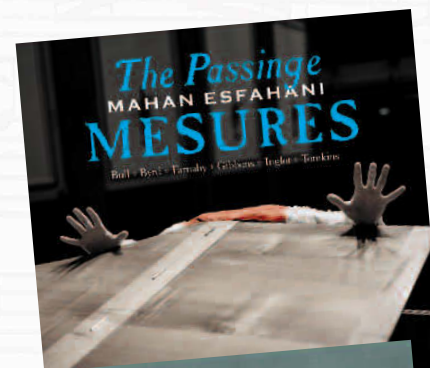
Württemberg Sonatas CDA67995

'One of the delights of the composer's anniversary year, fully
embodying the enormous range and subtlety of Bach's expressive
language' (*Gramophone*) 'A particularly welcome introduction
onto the world stage for an artist matching, in 'expression',
C P E Bach himself' (*BBC Music Magazine*) 'Supple touch
and disarming sense of rhetorical pacing' (*Gramophone*)

GRAMOPHONE AWARD WINNER

DIAPASON D'OR

BBC MUSIC MAGAZINE AWARD





Sources

- Leipzig, Stadtbibliothek Leipzig, Musikbibliothek, D-LEm Becker III.8.4, 'Andreas-Bach-Buch' [BWV910, 911, 916]
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, D-B Mus.ms. Bach P 801 [BWV910]
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, D-B Mus.ms. Bach P 804 [BWV910, 912]
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, D-B Mus.ms. Bach P 286 [BWV911, 912]
Leipzig, Stadtbibliothek Leipzig, Musikbibliothek, D-LEb Peters Ms. 8 [BWV911, 912]
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, D-B: Mus.ms. 40644, 'Moellersche Handschrift' [BWV912]
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, D-B Mus.ms. Bach P 281 [BWV913, 916]
Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (University library), D-DI Mus. 2354-U-1 [BWV913]
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, D-B Mus.ms. Bach P 275 [BWV914]
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, D-B Mus.ms. 30377 [BWV914]
Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, B-Br Fétiſ 7327 C Mus [BWV914]
New Haven, Connecticut, Yale University, Irving S Gilmore Music Library, US-NH Misc. Ms. 568 [BWV914]
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, D-B Mus.ms. Bach P 1082 [BWV915]
Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, B-Br Ms II 4093 Mus (Fétiſ 2960) [BWV910, 911, 912, 913, 914, 915, 916]
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, D-B Mus.ms. Bach P 803 [BWV916]
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, D-B Mus.ms. Bach P 289 [BWV916]
Leipzig, Stadtbibliothek Leipzig, Musikbibliothek, D-LEb Peters Ms. 7 [BWV916; ornamented adagio in the hand of J G Preller, c1740–1745]
Lost source by Heinrich Gerber as described in the auction catalogue of Prieger (1924): 'Concerto seu Toccata pour le clavecin' [BWV916]

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE



BACH *Les Toccatas*

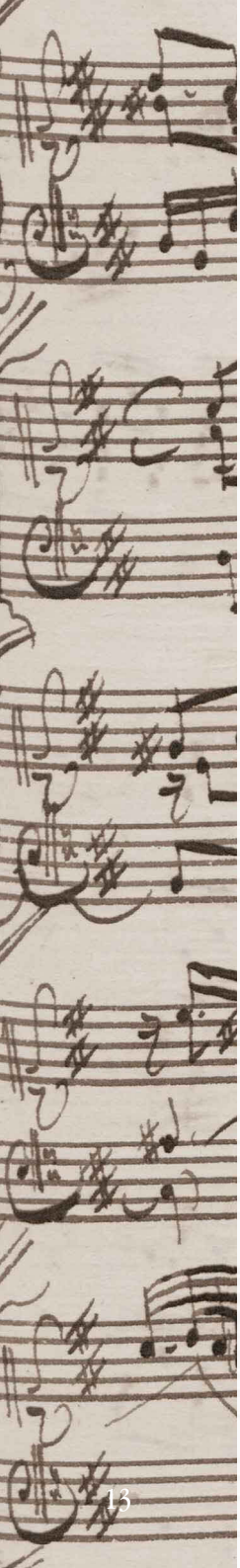
COMME POUR LA PLUPART des œuvres de jeunesse de J-S Bach, les origines historiques des sept toccatas (BWV910–916) sont assez tourmentées et, en fait, aucune ne nous est parvenue dans des sources autographes. Contrairement aux partitas ou aux suites anglaises, Bach ne les a probablement pas conçues comme un seul et unique recueil, et la septième, en sol majeur (BWV916), désignée alternativement dans au moins une source—aujourd’hui perdue—comme un « concerto », ce qu’elle est en fait, n’a quasiment rien à voir avec ce que Bach considérait (et nous aussi) comme une « toccata », sauf peut-être la fugue du troisième mouvement. Mais, heureusement, presque toutes les toccatas ont pour principales sources des recueils copiés par des proches de J-S Bach, et ainsi dans les méandres des différentes lectures, des erreurs occasionnelles dans le texte et des approches très différentes de l’ornementation, on peut avoir une idée de base des aspects essentiels d’un texte musical tel que Bach le voulait. Assez curieusement, les « intentions » de Bach comme nous pouvons les percevoir peuvent souvent être décryptées au travers du prisme d’un copiste négligent capable d’erreurs bizarres mais, par ailleurs susceptibles de coucher avec le plus grand soin sur le papier un petit détail noté quasiment par tous les autres copistes, suggérant ainsi qu’il s’agissait d’un détail que tous trouvaient assez essentiel à l’œuvre pour le traiter soigneusement.

L’un des aspects les plus intéressants de la préparation des exécutions et de l’enregistrement des sept toccatas a été d’observer les habitudes d’ornementation des divers copistes de ces œuvres—par exemple, Johann Christoph Bach l’Ancien (1671–1721), qui copia une première version du BWV912 dans le manuscrit Möller au cours de la première décennie du XVIII^e siècle, ou Johann Gottlieb Preller et son cercle, à qui l’on doit des versions

et des variantes fascinantes des BWV910, 911, 912, 913 et 916. Nombre des lectures de ces œuvres les plus satisfaisantes sur le plan musical (plus particulièrement de la toccata en sol mineur, BWV915) proviennent de sources qui furent soit perdues soit détruites pendant la dernière guerre mondiale ; et il est très frustrant que certaines éditions « savantes » modernes des toccatas choisissent inexplicablement de n’accorder aucune considération à ces sources aujourd’hui perdues en établissant leurs textes.

De toute façon, une étude de ces sources révèle que derrière chaque copiste il y a un interprète qui possède un langage personnel d’ornementation variée et expressive. Il est impossible d’inclure chacune de ces traditions et styles d’ornementation dans un « Urtext », non seulement à cause du cauchemar musicologique inhérent, mais aussi parce que Bach lui-même devait raisonnablement s’attendre à ce que chaque instrumentiste ait une approche différente de la pièce—l’ornementation était une affaire de goût, le goût de l’interprète et non une prescription du compositeur. Autrement dit, Bach est précis sur le dessein rhétorique de chaque phrase et de chaque mesure, mais, au sein de cette rhétorique établie, il y a d’innombrables possibilités d’ornementation qui aident à souligner cette rhétorique. Et bien sûr, les instrumentistes devaient être complètement différents les uns des autres—les sources montrent que certains avaient une ornementation très fleurie, alors que d’autres (comme les membres du cercle de Preller) n’avaient pas le moindre scrupule à appliquer les décorations du milieu du XVIII^e siècle à des œuvres antérieures—en fait, Bach lui-même le fit à sa musique toute sa vie durant. Et d’autres instrumentistes appliquèrent peut-être très peu d’ornementation. De même, dans certaines sources, il y a beaucoup de goût et de discernement, alors que dans d’autres, à mon avis, l’essentiel de la phrase en question est mal compris. Cela ne devrait pas nous






choquer—après tout, bien des compositions des propres élèves de Bach montrent une tendance au pastiche plutôt qu'une inspiration hors pair et donc l'idée selon laquelle, pour une raison ou une autre, tous ceux qui ont une relation avec Bach aurait toujours des goûts musicaux irréprochables, est aisément réfutée par l'histoire.

Par conséquent, l'acte musicologique ne consiste pas à établir la suprématie textuelle des sources mais plutôt à découvrir la philosophie musicale qui se cache derrière la copie de ces sources ainsi que la relation de cette philosophie à l'acte physique du jeu et, plus important encore, l'acte artistique de l'interprétation. Il n'y a pas de style « authentique » de jeu en tant que tel dans la mesure où une authenticité théorique issue ostensiblement des intentions du compositeurs est concernée, et il n'est pas non plus manifestement « non authentique » d'éviter l'ornementation dans certaines sections où l'on peut avoir l'impression que les habitudes d'ornementation du XVIII^e siècle—même si elles sont étayées par des preuves documentées—risquent d'obscurcir la logique musicale pour la compréhension de l'oreille moderne. En fait, la qualité dialogique des relations entre copiste et compositeur pourrait être proche du discours caractéristique entre exécutant et texte musical, où l'instrumentiste est élevé au rang de « co-créateur » de ce genre d'œuvres.

Toutefois, dans le cas du mouvement central de la toccata en sol majeur, BWV916, j'ai néanmoins décidé d'utiliser l'une de ces variantes. La variante de l'adagio dans la copie de Preller du milieu du XVIII^e siècle conservée aujourd'hui à la Stadtbibliothek de Leipzig est un exemple de la manière dont l'ornementation extrême du Haut Baroque allemand—tendant même vers certains excès du style galant—peut être très efficace pour souligner les structures polyphoniques de cet arioso-cum-recitativo. Je trouve peu convaincantes beaucoup de lectures de Preller, mais celle-ci je l'aime plutôt et je l'ai donc incluse comme

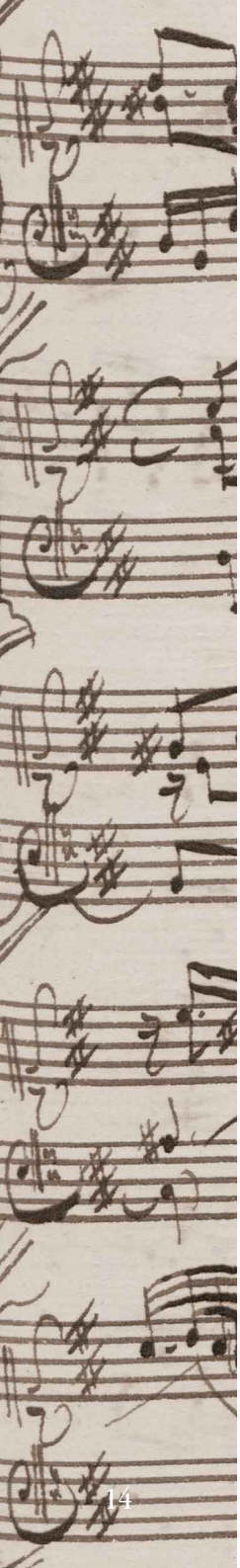


un clin d'œil à ce dialogue inévitable entre compositeur, copiste et interprète ; chose étrange, je ne l'ai jouée qu'une seule fois de cette façon en public.

Dans un modèle qui, je l'avoue, est très sentimental, je place personnellement le mélange entre des sections libres truculentes des toccatas et la vérité « divine » très abstraite des fugues à un carrefour entre l'imperfection humaine et la perfection divine. On pourrait même la considérer comme une sorte de temple musical en notes, avec la même dialectique entre des échelons naturellement différents de la grande Chaîne des Êtres, comme on en trouve dans les œuvres des virginalistes anglais que je considère comme les ancêtres spirituels de la vision du monde de Bach. Dans son ouvrage aujourd'hui classique, *Le sacré et le profane*, l'historien des religions Mircea Eliade examine ce façonnage de « l'espace sacré » par la reproduction terrestre de modèles transcendants détachés du monde :


Pour le peuple d'Israël, les modèles du tabernacle, de tous les ustensiles sacrés et du temple lui-même avaient été élaborés par Yahvé qui les révéla à ses élus, pour être reproduits sur terre. Ainsi Yahvé dit à Moïse : « Ils me feront un sanctuaire et j'habiterai au milieu d'eux. Vous ferez le tabernacle et tous ses ustensiles d'après le modèle que je vais te montrer. » (Exode XXV: 8–9)

Cela ne veut pas dire que les sept toccatas contiennent un symbolisme religieux délibéré en tant que tel, ou que Bach fabrique des récits religieux à partir d'œuvres sans texte essentiellement profanes (on se souvient des modèles agaçants attribués aux œuvres de Bach tirés de structures spécifiques comme *Institutio oratoria* de Quintilien par exemple). Mais il utilise un cadre rhétorique hérité de la discipline classique de l'exégèse qui constituait une part essentielle de son éducation et, à son tour, il l'applique aux motifs et modèles de la musique, traitant essentiellement



la musique absolue comme une sorte de « texte », tout en laissant la musique ne rien exprimer sinon sa propre logique inhérente.

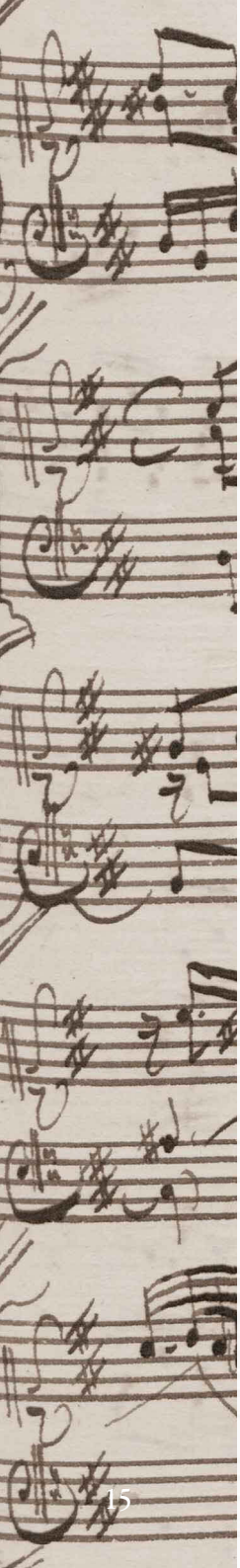
Les études et analyses modernes du clavier de la toccata du Nord de l'Allemagne privilégient un modèle sans rapport pour l'essentiel avec les influences stylistiques réelles sur cette forme, apparentant ce genre à la forme italienne éponyme pratiquée par Frescobaldi et d'autres Italiens du début de l'ère baroque. Cet appariement repose sur une relation spéceuse, en fin de compte, entre la nature rhétorique libre du modèle italien antérieur et les passages libres du modèle allemand, sans tenir compte de la position centrale des fugues dans ce dernier genre. En réalité, la toccata du nord de l'Allemagne doit beaucoup plus à la canzona-variations italienne, un type de fugue avec diverses formes métriques d'un seul thème ou de thèmes multiples, combinés grâce à une maîtrise contrapuntique. Cette idée que la fugue était maintenant le centre de la toccata (au lieu des sections libres dans une toccata italienne ancienne) fut adoptée par les aïeux immédiats et les contemporains de Bach comme la caractéristique déterminante et même supérieure de leur toccata, même s'ils reconnaissaient néanmoins l'influence lointaine de Frescobaldi et d'autres compositeurs. À propos de cette distinction spécifique entre Buxtehude et Frescobaldi, Martin Fuhrmann écrivit dans son *Musicalischer-Trichter* de 1706 : « Ita hoc Germanus Italizat, imo Multis parasangis praecurrit » (« Ainsi cet Allemand italianise ; en fait, il est en avance sur tout le monde »). Cet héritage de la canzona-variations est très évident dans des œuvres comme les toccatas en fa dièse mineur et en ut mineur (BWV910 et 911), toutes deux construites autour d'un seul thème. J'irais même jusqu'à penser que, dans la toccata en ut mineur, les sections libres et en accords qui ne sont pas strictement des fugues (comme l'adagio à quatre voix entre l'exordium initial et la première fugue « évidente ») sont apparentées théma-




tiquement au sujet de la fugue principale en ceci qu'elles présentent explicitement les principales structures harmoniques tout d'abord implicites, puis explorées par le sujet fugué.

Bien que les textures et la tessiture de ces sept œuvres montrent clairement qu'elles étaient conçues pour le clavecin et le clavicorde, d'assez nombreuses sources portent encore l'indication « manualiter », impliquant qu'au moins certaines personnes ont dû considérer qu'elles pouvaient être jouées à l'orgue. Il faut dire cependant que ces indications sont parfois curieuses et peut-être même occasionnellement dépourvues de sens, car des pièces comme la toccata en sol mineur (BWV915) comportent des sections qui seraient beaucoup plus faciles à parcourir à l'aide d'un pédalier et existent pourtant dans une source, au moins, avec l'indication « manualiter » (D-B Mus.ms. Bach P 1082 à la Bibliothèque d'État de Berlin). Davantage que Frescobaldi ou même que des émules de Buxtehude, Bach fait preuve d'une tendance à ce que l'on pourrait appeler le « miroitage ». Il le fait bien sûr dans toute sa musique pour clavier, sans cesse inspirée par la figuration de l'écriture violonistique des concertos italiens de son temps dont il sollicite les structures dans les sections centrales des toccatas en ré majeur et en sol mineur (BWV912 et 915), mais le miroitage dans les toccatas est assorti d'un héritage puisé chez les organistes d'Allemagne du Nord—par exemple, les premières mesures de la toccata en ré mineur, BWV913, ou les traits brillants en clé de fa dans l'introduction de la toccata en ut mineur, BWV911, issus à l'évidence des solos de pédalier des grands praeludia d'orgue du XVII^e siècle. Et le mouvement central de la toccata en sol majeur, BWV916, est essentiellement une transcription d'un arioso tel qu'on en trouve dans les cantates ou les Passions.

Si mon désaccord vis-à-vis des éditions publiées des toccatas disponibles aujourd'hui m'a incité en fin de



compte à faire ma propre édition (en utilisant comme matrice les vieux exemplaires de la Bach-Gesellschaft sur lesquels j'ai ensuite noté les variantes de chaque source), je dois avouer que, malgré mes efforts pour trouver les meilleures solutions philologiques à chaque problème textuel, j'ai renoncé de temps à autre jusqu'aux lectures les plus fiables en faveur de ce qui, à mon avis, était la rhétorique cachée derrière la notation. Une grande partie de cette approche tient à l'inspiration des mains elles-mêmes et à ce que l'on a l'intention de leur faire faire pour tirer du clavecin les diverses couleurs exprimées dans la partition. Ce n'est pas la musique hiéroglyphique de Sir Thomas Browne « sonnante aux oreilles de Dieu », mais plutôt une musique qui dépend de l'acte gnostique consistant à toucher physiquement le clavier (autrement dit, *toccare*) et à découvrir la musique en soi-même et, naturellement, au sein de l'instrument considéré—et,



il faut le dire, en changeant d'approche lorsqu'il le faut selon les différents instruments afin de parvenir aux mêmes idées.

Les toccatas comptent parmi les œuvres les plus mystérieuses de Bach en raison du scénario paradoxal d'un compositeur presque taciturne refusant de nous dire exactement ce que nous devons faire avec une partition nécessitant clairement l'intervention (respectueuse)—ou plutôt la participation d'un exécutant. Elles donnent en récompense à l'instrumentiste les magnifiques étincelles émanant du conflit perpétuel entre flamboyance débridée et vérité éternelle, une vision fugitive de quelque chose de sacré qui se montre à nous au travers d'une vieille boîte sur laquelle sont tendues des cordes—comme le dit Eliade, « la manifestation de quelque chose d'un ordre totalement différent ... dans des objets qui font partie intégrante de notre univers "profane" naturel ».

MAHAN ESFAHANI © 2019
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS



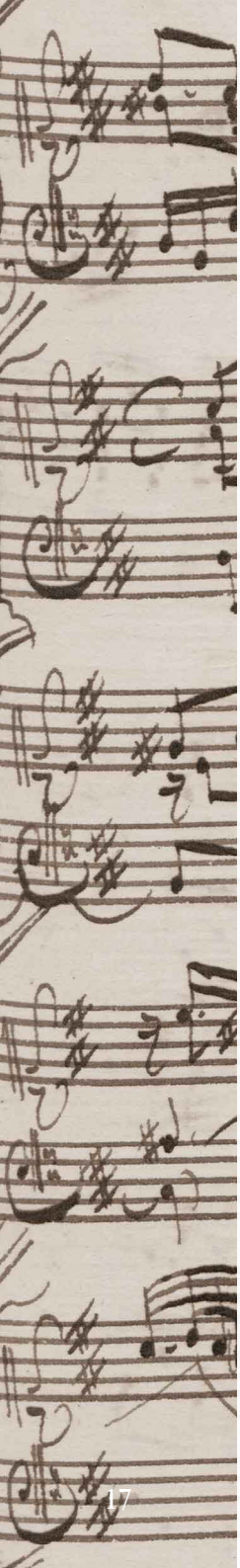
BACH *Die Toccaten*

MIT DEN SIEBEN Toccaten (BWV910–916) verhält es sich wie mit fast allen frühen Werken Bachs: Sie haben eine verwickelte Quellengeschichte, und keine ist in Bachs Handschrift überliefert. Anders als bei den Partiten oder den Englischen Suiten hatte Bach wohl auch nicht vor, sie als Sammlung zu veröffentlichen; die siebte, die G-Dur-Toccaten, BWV916, trägt in mindestens einer heute verschollenen Quelle den Titel „Concerto“—und der trifft auch die Sache, denn mit dem, was Bach (oder wir) mit dem Begriff Toccaten verbinden, hat sie wenig zu tun, sieht man einmal von der Fuge im dritten Satz ab. Glücklicherweise handelt es sich bei den Hauptquellen zu allen Toccaten um Abschriften aus Bachs engsten Umfeld. Trotz des Nebels aus Lesarten, gelegentlichen Fehlern im Notentext und sehr unterschiedlichen Haltungen zu den Verzierungen haben wir deshalb eine recht klare Vorstellung von dem Notentext, den Bach beabsichtigte—man kann sogar sagen, dass es gerade die besonders nachlässigen Kopisten sind, die uns einen Blick auf Bachs Absichten ermöglichen. Zwar unterlaufen ihnen die seltsamsten Fehler. Doch an andere Stelle notieren sie dann mit großer Sorgfalt Kleinigkeiten, die sich auch bei nahezu allen anderen Kopisten finden—ein Hinweis darauf, dass genau dieses Detail so wichtig ist, dass sie alle ihm ihre Aufmerksamkeit widmeten.

In der Vorbereitung auf die Aufführung und Aufnahme aller sieben Toccaten war der Einblick in die Verzierungsgewohnheiten der jeweiligen Kopisten besonders interessant. Etwa bei Johann Christoph Bach d. Ä. (1671–1721), der irgendwann im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts eine Frühfassung von BWV912 in die Möllersche Handschrift eintrug; oder bei Johann Gottfried Preller und seinem Umfeld, aus dem sich besonders faszinierende Fassungen und Lesarten der Toccaten BWV910, 911, 912, 913 und 916 erhalten haben. Nicht wenige der musikalisch

besonders ergiebigen Fassungen—besonders der g-Moll-Toccaten, BWV915—beruhen auf Quellen, die im letzten Weltkrieg verschollen sind oder zerstört wurden; und es ist sehr ärgerlich, wenn manche „wissenschaftlichen“ Ausgaben von heute diese verlorenen Quellen unerklärlicherweise überhaupt nicht berücksichtigen.

Wie dem auch sei: Untersucht man diese Quellen, so offenbart sich hinter jedem einzelnen Kopisten ein eigenständiger Musiker mit der ihm eigenen Verzierungsweise, facettenreich und ausdrucksvoll. Es ist unmöglich, alle diese Verzierungstraditionen und -stile in einen „Urtext“ zu überführen. Nicht nur, weil das für einen wissenschaftlichen Herausgeber ein Albtraum ist, sondern auch, weil Bach selber wohl von jedem Spieler eine selbständige Interpretation des Stücks erwartete—denn die Ornamentik galt als dem Geschmack des Spielers unterworfen, nicht dem Diktat des Komponisten. Anders gesagt: Bach hält das rhetorische Ziel jeder Phrase, jedes Taktes genau fest—doch innerhalb dieser Rhetorik sind die Möglichkeiten grenzenlos, dieses Ziel durch Verzierungen herauszuarbeiten. Und da gab es natürlich große Unterschiede zwischen den Spielern. Die Quellen belegen, dass einige sehr freizügig mit den Ornamenten umgingen, während andere—etwa aus dem Umfeld Prellers—bedenkenlos die Verzierungspraxis des mittleren 18. Jahrhunderts auf ältere Musik anwandten, wie es übrigens auch Bach in seiner Musik stets tat. Andere Interpreten wiederum könnten sehr sparsam mit den Verzierungen umgegangen sein. Auch zeugen einige Quellen von Geschmack und sicherem Urteil, während andere—zumindest in meinen Augen—den Sinn mancher Phrasen gänzlich verfehlen. Das sollte uns nicht beirren—schließlich weisen viele Kompositionen von Bach-Schülern statt überlegener Einsichten eine Tendenz zum Collagehaften auf. Die Geschichte widerlegt klar die




Vorstellung, dass ein jeder, der mit Bach in Verbindung stand, im musikalischen Urteil stets unfehlbar gewesen wäre.

Es geht also dem philologischen Blick nicht darum, die Quellen in eine Rangfolge zu bringen, sondern darum, der musikalischen Grundhaltung beim Kopieren und ihrem Verhältnis zur Spielpraxis auf die Spur zu kommen—mehr noch: um den künstlerischen Akt des Interpretierens. Eine „authentische“ Spielweise im Sinn einer theoretischen, angeblich aus den Absichten des Komponisten hervorgehenden Authentizität gibt es nicht. Und es ist keineswegs „unauthentisch“, wenn man dort Verzierungen meidet, wo eine Verzierungspraxis nach Art des 18. Jahrhunderts—so sehr sie sich auch auf die Quellen stützte—dem modernen Hörer den Sinn eines Abschnitts verstellen würde. Denn es lässt sich wohl sagen, dass das dialogische Verhältnis von Kopist und Komponist jenem speziellen Diskurs von Interpret und musikalischem Text eng verwandt ist, der den Spieler dieses Repertoires zum Mitschöpfer erhebt.

Trotzdem habe ich mich im Fall des Mittelsatzes der G-Dur-Toccaten, BWV916, für eine bestimmte Variante entschieden. Die Textvariante des Adagios findet sich in einer Abschrift Prellers aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, heute in der Leipziger Stadtbibliothek. Sie ist ein Beispiel dafür, wie die überreiche Verzierungspraxis des deutschen Hochbarock—die bisweilen an die Exzesse des galanten Stils heranreicht—die polyphonen Strukturen dieses Arioso mit Rezitativ sehr wirkungsvoll herausstellen kann. Etliche Lesarten Prellers überzeugen mich nicht, doch diese gefällt mir. Deshalb habe ich sie übernommen—als Zeugnis des unvermeidlichen Wechselspiels zwischen Komponist, Kopist und Interpret. Im Konzert habe ich sie eigenartigerweise nur ein einziges Mal gespielt.

Persönlich betrachte ich—und mir ist klar, dass das ziemlich sentimental ist—die Kombination der so diesseitigen freien Abschnitte der Toccaten mit der sehr

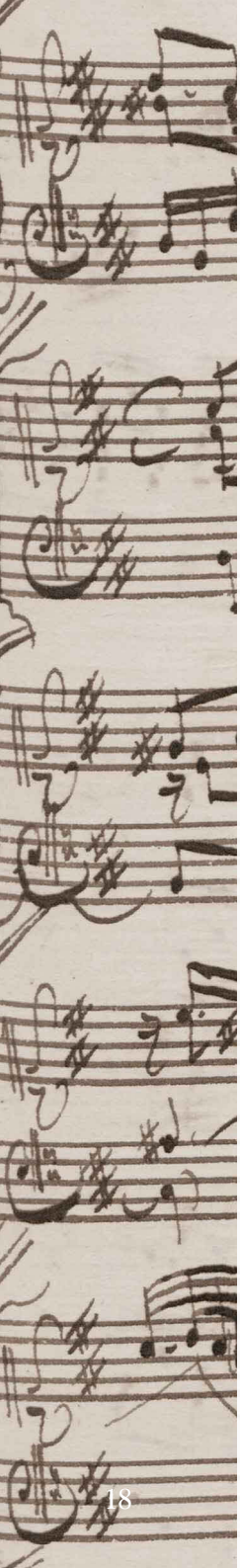


abstrakten, gleichsam heiligen Wahrheit der Fugen als Zusammentreffen von menschlicher Unvollkommenheit mit göttlicher Vollkommenheit, ja als eine Art Tempel in Tönen—in der gleichen Dialektik zwischen den Stufen des Daseins, wie man sie in den Werken der englischen Virginalisten findet, die ich als spirituelle Vorläufer der Bachschen Weltsicht betrachte. Der Religionshistoriker Mircea Eliade schreibt in seinem Standardwerk *Das Heilige und das Profane* über die Erschaffung eines „heiligen Raums“ durch das irdische Nachschaffen von Transzendenz- und Jenseitsvorstellungen:

Für die Israeliten konzipierte Jahweh die Stiftshütte, das Tempelgerät und den Tempel selber und offenbarte sie seinen Auserwählten, damit diese sie auf Erden nachschufen. Jahweh sprach zu Mose: „Und sie sollen mir ein Heiligtum machen, dass ich unter ihnen wohne. Genau nach dem Bild, das ich Dir von der Wohnung und ihrem ganzen Gerät zeige, sollt ihr's machen.“ (2. Mose 25, 8–9)

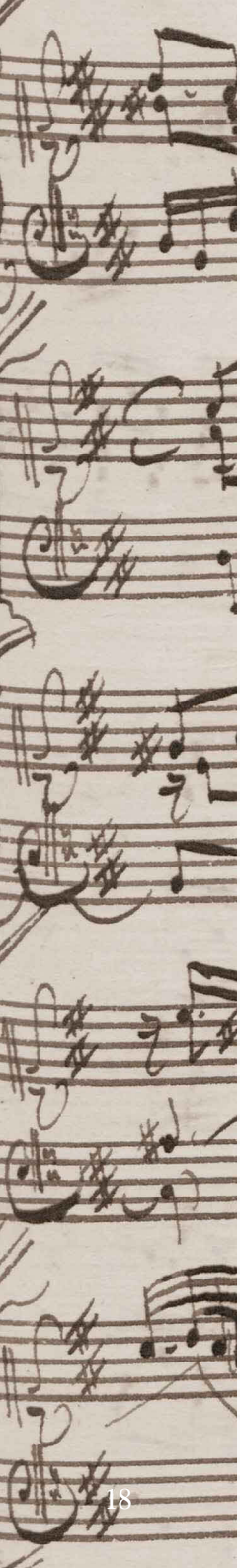
Das heißt nicht, dass die sieben Toccaten religiöse Symbolik zum Inhalt haben oder dass Bach religiöse Botschaften in zutiefst weltliche, textlose Werke verpackt (das erinnert an die ermüdende Anwendung von ganz spezifischen Strukturen, etwa aus Quintilians *Institutio oratoria*, auf Werke Bachs). Doch er verwendet ein rhetorisches Grundgerüst aus der klassischen Disziplin der Exegese, die einen wesentlichen Teil seiner Schulbildung ausmachte; diese wiederum wendet er auf die Motive und Muster der Musik an und behandelt damit absolute Musik als eine Art Text, wobei die Musik nichts als die ihr innewohnende Logik ausdrückt.

Heute rücken Forschung und Analyse zur norddeutschen Toccaten ein Modell in den Blick, das mit den wirklichen stilistischen Einflüssen auf diese Form nichts zu tun hat; sie stellen eine Verbindung zur gleichnamigen italienischen Form her, wie sie Frescobaldi und andere italienische



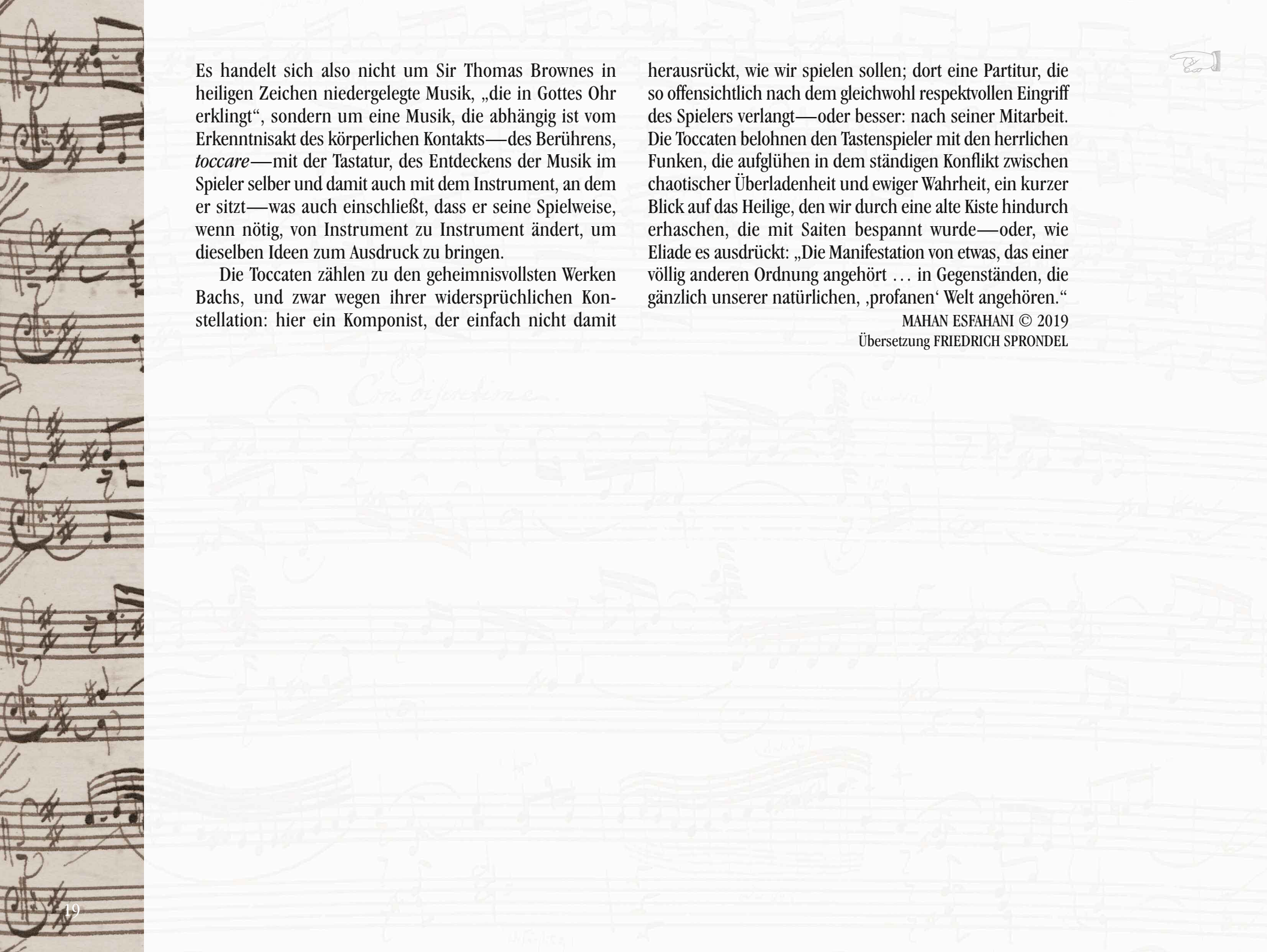
Meister des Frühbarock praktizierten. Diese Verbindung beruht auf der letztlich trügerischen Parallele zwischen dem freien, rhetorischen Charakter des italienischen und den freien Passagen des deutschen Modells, wobei sie die zentrale Stellung der Fugen in letzterem ignorieren. Tatsächlich ist die norddeutsche Toccata sehr viel stärker der italienischen Variations-Canzone verpflichtet, einer Spielart der Fuge, die entweder dasselbe Thema in verschiedenen Taktarten oder gleich mehrere Themen verwendet, die kunstvoll kontrapunktisch kombiniert werden. Die zentrale Rolle der Fuge in der Toccata—im Gegensatz zu den freien Abschnitten der altitalienischen Toccata—betrachteten Bachs unmittelbare Vorläufer und Zeitgenossen als den wesentlichen, ja den überlegenen Zug ihrer Toccata, auch wenn sie einen gewissen Einfluss Frescobaldis und anderer anerkannten. So schrieb Martin Fuhrmann über diesen Unterschied in seinem *Musicalischen Trichter* von 1706 mit Blick auf Buxtehude und Frescobaldi: „Ita hoc Germanus Italizat, imo Multis parasangis praecurrit“ („So ahmt dieser Deutsche den Italiener nach, ja eilt ihm viele Meilen voraus“). Die Herkunft aus der Variations-Canzone ist besonders gut aus Werken wie den Toccaten fis-Moll, BWV910, und c-Moll, BWV911, ersichtlich, die beide um ein einziges Thema herum konstruiert sind. Ich meine sogar, dass die freien und akkordischen Abschnitte in der c-Moll-Toccata, die nicht Fugen im strengen Sinn sind—so das vierstimmige Adagio zwischen der Einleitung und der ersten eindeutigen Fuge—mit dem Fugen-Hauptthema insofern verwandt sind, als sie jene harmonischen Hauptzüge darstellen, die sich im Fugenthema erst andeuten und später ausgeschöpft werden.

Zwar deuten Satzart und Tonumfang aller sieben Toccaten deutlich auf den Vortrag auf Cembalo oder Clavichord hin. Trotzdem enthalten manche Quellen den Hinweis *manualiter*; zumindest einige Spieler müssen sie



also als für die Orgel geeignet betrachtet haben. Doch muss man auch sagen, dass diese Einträge bisweilen rätselhaft oder gar sinnlos erscheinen. So enthalten Stücke wie die g-Moll-Toccata, BWV915, Abschnitte, die mit Hilfe eines Pedals viel leichter zu spielen wären und trotzdem in zumindest einer Quelle als *manualiter* gekennzeichnet sind (D-B Mus. ms. Bach P 1082, Staatsbibliothek zu Berlin). Mehr noch als Frescobaldi, sogar mehr als Buxtehude neigt Bach dazu, andere Spielpraktiken widerzuspiegeln. Diese Neigung findet sich nun in seiner gesamten Tastenmusik, die so häufig von den Violinfigurationen in den Konzerten seiner italienischen Zeitgenossen inspiriert sind; in den Mittelabschnitten seiner Toccaten D-Dur, BWV912, und g-Moll, BWV915, bezieht er sich deutlich darauf. Doch in den Toccaten spiegelt sich auch das Erbe der norddeutschen Organisten wider—etwa in den ersten Takten der d-Moll-Toccata, BWV913, oder in der Bassfigur in der Einleitung der c-Moll-Toccata, BWV911, deutliche Anspielungen auf die Pedalsoli der großen Orgel-Praeludia des 17. Jahrhunderts. Und der Mittelsatz der G-Dur-Toccata, BWV916, ist im Grunde die Transkription eines Arioso, wie man es in einer Kantate oder Passion finden würde.

Die heute erhältlichen Ausgaben der Toccaten konnten mich nicht zufriedenstellen, sodass ich schließlich meine eigene Ausgabe erstellte; ich habe ihr die alte Bach-Gesamtausgabe zugrunde gelegt und in diesen Text hinein die Varianten eingetragen, die die Quellen aufwiesen. Ich muss zugeben, dass ich mich zwar bemühte, zu jedem textlichen Problem die philologisch verlässlichste Lösung zu finden, dass ich aber gelegentlich selbst in die zuverlässigsten Lesarten eingegriffen habe zugunsten meiner Auffassung von der rhetorischen Absicht hinter dem Notentext. Das hängt in vielen Fällen mit jenen Anregungen zusammen, die von den Händen selber ausgehen, von der Art und Weise, wie sie jene Farben auf dem Cembalo verwirklichen wollen, die in der Partitur niedergelegt sind.

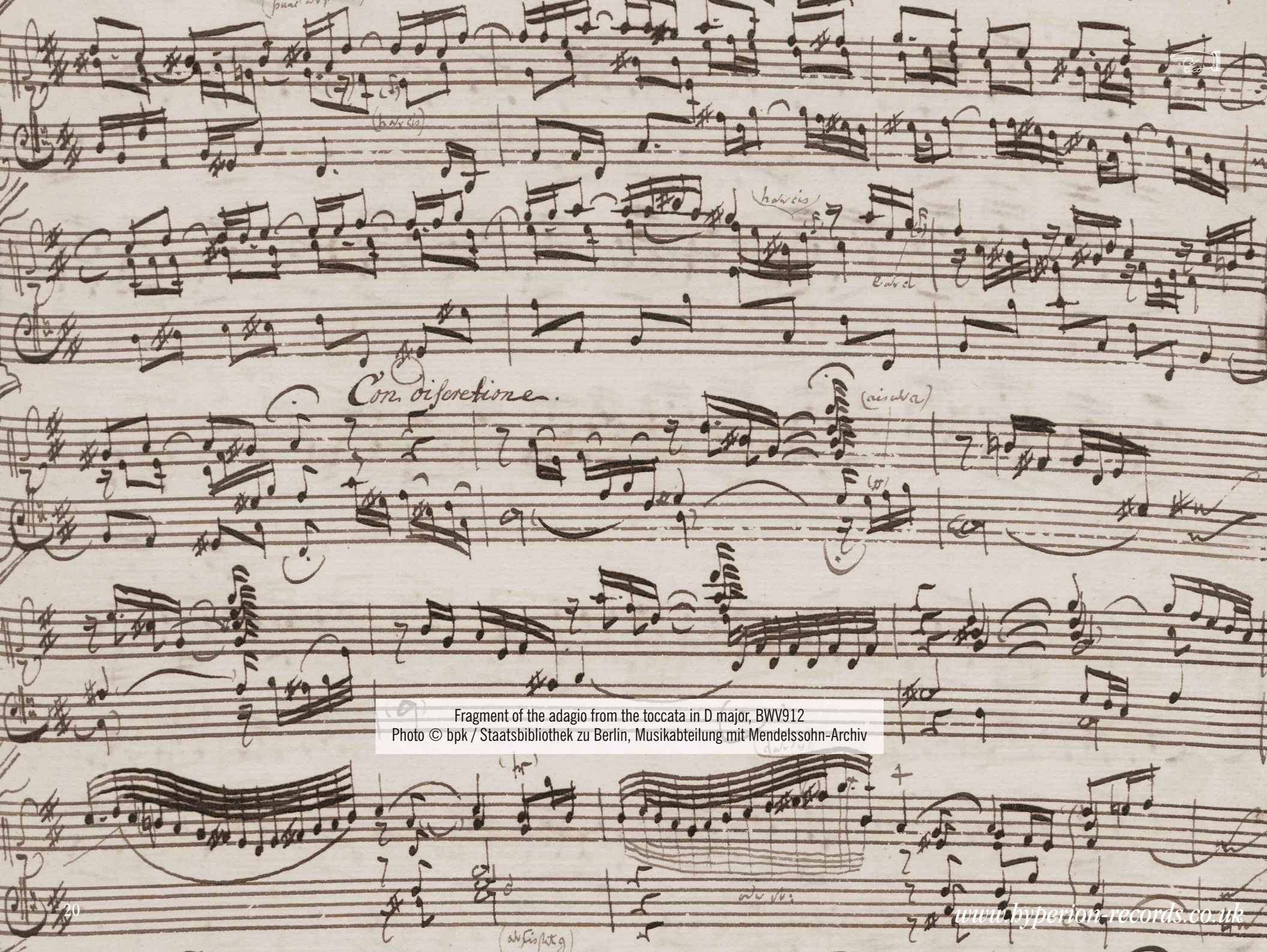
The image features a background of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. A vertical strip on the left side shows a close-up of the notation, including staves with notes, clefs, and a key signature of one sharp (F#). The rest of the page is filled with faint, overlapping musical staves and notes, creating a textured, artistic effect. In the top right corner, there is a small, simple line drawing of a hand pointing towards the left.

Es handelt sich also nicht um Sir Thomas Brownes in heiligen Zeichen niedergelegte Musik, „die in Gottes Ohr erklingt“, sondern um eine Musik, die abhängig ist vom Erkenntnisakt des körperlichen Kontakts—des Berührens, *toccare*—mit der Tastatur, des Entdeckens der Musik im Spieler selber und damit auch mit dem Instrument, an dem er sitzt—was auch einschließt, dass er seine Spielweise, wenn nötig, von Instrument zu Instrument ändert, um dieselben Ideen zum Ausdruck zu bringen.

Die Toccata zählen zu den geheimnisvollsten Werken Bachs, und zwar wegen ihrer widersprüchlichen Konstellation: hier ein Komponist, der einfach nicht damit

herausrückt, wie wir spielen sollen; dort eine Partitur, die so offensichtlich nach dem gleichwohl respektvollen Eingriff des Spielers verlangt—oder besser: nach seiner Mitarbeit. Die Toccata belohnen den Tastenspieler mit den herrlichen Funken, die aufglühen in dem ständigen Konflikt zwischen chaotischer Überladenheit und ewiger Wahrheit, ein kurzer Blick auf das Heilige, den wir durch eine alte Kiste hindurch erhaschen, die mit Saiten bespannt wurde—oder, wie Eliade es ausdrückt: „Die Manifestation von etwas, das einer völlig anderen Ordnung angehört ... in Gegenständen, die gänzlich unserer natürlichen, ‚profanen‘ Welt angehören.“

MAHAN ESFAHANI © 2019
Übersetzung FRIEDRICH SPRONDEL



Con. discrezione.

Fragment of the adagio from the toccata in D major, BWV912
Photo © bpk / Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv