



MENU

TRACKLIST

ENGLISH TEXT

TEXTE FRANÇAIS

DEUTSCHE TEXT

Recording

1, 3 & 6: Groningen (September 2008)

2 & 5: Norden (October 1988)

4: Muri (Mai 1990)

Artistic direction, recording & editing: Jérôme Lejeune

Pictures

An angel playing the trumpet: a detail of the casing of the orgue de chœur in the Abbey of Muri in Switzerland, © Jérôme Lejeune

Translations

English: Peter Lockwood

Deutsch: Silvia Berutti-Ronelt

JOHANN SEBASTIAN BACH

{1685-1750}

TOCCATEN & PASSACAGLIA

BERNARD FOCCROULLE – organ

[1]	Toccata und Fuge in d, BWV 565	8'55
[2]	Toccata, Adagio und Fuge in C, BWV 564	15'23
[3]	Fantasia und Fuge in g, BWV 542	11'59
[4]	Toccata und Fuge in F, BWV 540	14'22
[5]	Toccata und Fuge in d "Dorisch", BWV 538	13'29
[6]	Passacaglia in c, BWV 582	13'40



Bernard Foccroulle

1, 3 & 6: Schnitger Orgel van de Martinikerk te Groningen
2 & 5: Schnitger Orgel der Ludgerikirche in Norden
4: Schott Orgel der Klosterkirche in Muri

JOHANN SEBASTIAN BACH: TOCCATEN & PASSACAGLIA

The Toccatas

Although they are classed as independent pieces and as such have no literary references, Bach's Toccatas and Fantasias were deeply influenced by the art of rhetoric. The most well-known of them all, the *Tocatta in D minor* BWV 565 is a youthful work and is possibly derived from an earlier work for solo violin. No copy of the work from the period has survived, leading certain experts to doubt its authenticity. Framing the central fugue in the North German manner, the Toccata and its final ending bring together such rhetorical figures as exclamations, recitative, silences, repetitions for emphasis and surprise effects. The choice of these figures seems to have been inspired by Bach's wish to attract attention and impress his listeners, sometimes to the cost of the coherence of the musical line.

The *Tocatta, Adagio and Fugue* BWV 564 is a less dense work but it is much more brilliant; it is the most successful example of the tripartite form which seems to have tempted Bach on several occasions, probably while he was still influenced by the Italian concerto form. The Toccata is very close to a concerto in structure, with the exception of its monodic introduction (manuals then pedals) which is more Northern in spirit. The highly expressive Adagio could well have been written for solo violin and string orchestra and is based on a Grave of an essentially harmonic nature, a true descendant of Frescobaldi's *Durezza e Ligature*. The fugue in 6/8 is constructed on a strange subject assembled from several motifs that are broken up by long silences; very brilliant and luminous, it is a perfect finish to this ambitiously-scaled trilogy.

The *Tocatta in D minor* BWV 538 (later and incorrectly entitled the 'Dorian') inherited the technique of changing manuals that Bach had used in his transcription BWV 595 of the first movement of the *Concerto* in C major by Duke Johann Ernst von Saxe-Weimar. The contrast of the *concertino* and the *ripieno* in the concerto becomes a highly effective contrast between the two manuals (Rückpositiv and Oberwerk) in the transcription.

The same principle is applied to the *Tocatta* BWV 538, but in a considerably broader and deeper context: the style of writing is certainly less instrumental in character, but it also gains in density and in fullness. The form of this Toccata can be seen as a movement in ritornello style or even as a perfect example of rhetorical construction in accordance with Mattheson's theories. In fact, even though the entire subject matter of the piece is derived from an initial motif, and despite the undisturbed continuity of the semiquavers, we can nonetheless distinguish a real dialogue that is defined by the alternation of the manuals. The primary manual (the Oberwerk) proposes and the secondary manual (the Rückpositiv) replies; the dialogue continues, intensifies and gains in density and liveliness until the concluding peroration. There is no need here to seek any meaning beyond the music itself: such analogies with rhetoric as dialogue, debate, proposition, answer, and antithesis are here to be taken as dialectical links that organise the musical flow in a coherent and dynamic manner.

The *Tocatta in F major* BWV 540 was most probably written at some time between 1713 and 1717; it shows a fine synthesis of Germanic and Italian elements, with the Germanic

influence apparent in the strictness of the writing, in the character of the long four-section introduction and in the two pedal solos on the tonic and the dominant. The piece is constructed around alternating ritornelli and contrasting episodes, betraying the influence of the Italian concerto grosso; two contrasting motives are presented, with an initial motive progressing bar by bar and a secondary arpeggio motive dominating the ritornelli. Those motives do, however, have a common ground in their continual semiquaver flow, which gives an extraordinary rhythmic coherence to the work. This flow is interrupted from time to time by highly tense quaver-length chords. This exceptional toccata, the longest 'prelude' that Bach ever wrote, is paired with a double fugue whose superb contrapuntal framework is in felicitous contrast with the toccata's dramatic character.

Fantasias and other large-scale works for organ

The *Fantasia in G minor* BWV 542, however, is a mature work that is striking in its expressive power and in the clarity of its musical argument. This is expressed by two musical ideas in complete contradiction with each other that are presented in alternation, developed and finally masterfully synthesized. Bach's harmonic and enharmonic experiments here surpass anything that had previously existed in organ literature. The Fantasia appears alone in several manuscripts of the period, although this does not make its wonderful relationship with the celebrated Fugue set to a contredanse theme any less real.

The *Passacaglia in C minor* BWV 582 is another peerless monument. We know that the young Bach copied out a Passacaglia and two Chaconnes by Buxtehude and that each of these three pieces left clearly-defined traces in this great Passacaglia. Bach displays his great skills in his development of form, his working-out of his themes and his shaping of the polyphonic texture without ever leaving the key of C minor. In this piece he allies himself once more with the mediaeval tradition of a musical work being conceived as a reflection of the perfection of Creation. Music is indeed a discourse, but in this case it seems to come closer to architecture: each detail strengthens the form as a whole, each variation is a microcosm that contains the material of the work as a whole in potentia, in the same way that the entire work is a reference to a macrocosm that is infinitely greater than ourselves.

Bernard Foccrulle

JOHANN SEBASTIAN BACH : TOCCATEN & PASSACAGLIA

Les Toccatas

Bien qu'elles appartiennent au genre des « pièces libres » et qu'elles sont à ce titre dépourvues de tout référent littéraire, les toccatas et fantaisies de Bach sont des œuvres profondément influencées par l'art rhétorique. La plus connue d'entre elles, la *Toccatà en ré mineur* BWV 565, est une œuvre de jeunesse, peut-être dérivée d'une pièce pour violon seul. On n'en a conservé aucune copie ancienne, ce qui a encouragé certains experts à mettre en doute son authenticité. Enchâssant la fugue centrale à la manière nordique, la toccata et la conclusion finale accumulent les figures rhétoriques telles que les exclamations, le « style récitatif », les silences, les répétitions emphatiques, les effets de surprise. Le choix de ces figures semble suscité par le souhait de capter l'attention et d'impressionner les auditeurs, parfois au détriment de la cohérence du discours.

La *Toccatà, Adagio et Fugue* BWV 564 est une œuvre plus ample, plus construite et très brillante. C'est l'exemple le plus abouti de la forme tripartite qui semble avoir tenté Bach à plusieurs reprises, probablement sous l'influence du concerto italien. La Toccatà est très proche de la structure d'un concerto, à l'exception de son introduction monodique (clavier manuel puis pédalier) qui est plutôt d'esprit nordique. Le très expressif Adagio pourrait être écrit pour violon solo et orchestre à cordes. Il se fonde dans un Grave d'une nature essentiellement harmonique, authentique héritier des *durezza e ligature* à la manière de Frescobaldi. La Fugue en 6/8 est construite sur un curieux sujet constitué de plusieurs motifs entrecoupés de longs silences. Très brillante et lumineuse, elle clôt parfaitement ce triptyque de grande envergure.

La *Toccatà en ré mineur* BWV 538 (qu'on a appelée tardivement et abusivement « dorienne ») hérite de la technique des changements de claviers que Bach a utilisée dans sa transcription BWV 595 du Concerto en do majeur (premier mouvement) du duc Johann Ernst de Saxe-Weimar. L'opposition du *concertino* et du *ripieno* du concerto y est transposée aux deux claviers (Rückpositiv/Oberwerk), dans une grande efficacité. On retrouve ce même principe dans la *Toccatà* BWV 538, mais dans un contexte considérablement élargi et approfondi : l'écriture est certes moins instrumentale, mais elle gagne en densité et en ampleur. La forme de cette Toccatà peut être vue comme un mouvement de type ritornello, ou encore comme un exemple parfait de construction rhétorique, selon les théories d'un Mattheson. En effet, bien que toute la substance thématique de la pièce soit dérivée du motif initial et malgré l'imperturbable continuité des doubles croches, on peut y voir un authentique dialogue marqué par les changements de claviers. Le clavier principal (Oberwerk) propose, le deuxième clavier (Rückpositiv) réplique et le dialogue se poursuit, s'intensifie, gagne en densité et en vivacité jusqu'à la péroraison conclusive. Nul besoin ici de chercher quelque signification extramusical. Les analogies avec la rhétorique (dialogue, controverse, proposition, réponse, antithèse, etc.) sont à prendre comme des relations dialectiques qui organisent le flux musical de manière cohérente et dynamique.

La *Toccatà en fa majeur* BWV 540 a très probablement été écrite entre 1713 et 1717. Elle présente une belle synthèse d'éléments germaniques et italiens. L'influence germanique est notamment perceptible dans la rigueur de l'écriture, le caractère de la très longue introduction en quatre sections, les deux solos de pédale sur la tonique et la dominante. Ensuite, la pièce se

construit en une alternance de ritournelles et d'épisodes contrastants, qui traduit l'influence du concerto italien. Deux motifs s'opposent ici : le motif initial qui progresse de manière conjointe par mesure et un motif secondaire en forme d'arpège, qui domine dans les ritournelles. Toutefois, ces motifs ont en commun un flux continu de doubles croches, ce qui donne à l'œuvre une extraordinaire cohérence rythmique, interrompue quelquefois par des accords en croches, porteurs d'une tension très concentrée. À cette toccata exceptionnelle, le plus long « prélude » que Bach ait écrit, répond une double fugue dont la qualité de la trame contrapuntique contraste efficacement avec l'aspect dramatique de la toccata.

Fantaisies et autres grandes pièces d'orgue

La *Fantaisie en sol mineur* BWV 542 est une œuvre de maturité qui frappe par sa puissance expressive ainsi que par la clarté du discours. Celui-ci s'articule sur deux idées musicales parfaitement contradictoires qui sont proposées à tour de rôle, approfondies et finalement magistralement synthétisées. La forme suit fidèlement un plan rhétorique classique : *propositio*, *confutatio*, *confirmatio*, *confutatio*, *confirmatio* et *peroratio*. Les recherches harmoniques et enharmoniques dépassent ici tout ce que la littérature d'orgue a produit avant Bach. Dans de nombreux manuscrits anciens, la fantaisie figure seule. Il n'en reste pas moins que sa relation avec la célèbre Fugue construite sur un thème de contredanse fonctionne à merveille.

La *Passacaille en ut mineur* BWV 582 est un autre monument insurpassé. On sait que le jeune Bach copia la Passacaille et les deux Chaconnes de Buxtehude. Chacune de ces trois pièces a laissé des traces très nettes dans cette grande Passacaille où Bach, sans jamais s'écarter de la tonalité d'ut mineur, fait preuve d'une science accomplie dans la progression de la forme, le travail des motifs, le modelé de la texture polyphonique. Bach rejoint ici la tradition médiévale de l'œuvre musicale conçue comme reflet de la perfection de la Création. La musique est discours, certes, mais ici, elle se rapproche davantage de l'architecture : chaque détail nourrit la forme globale, chaque variation est un microcosme qui contient en puissance la matière de l'ensemble, de la même manière que l'œuvre elle-même renvoie à un macrocosme qui nous dépasse infiniment.

Bernard Focroulle

JOHANN SEBASTIAN BACH: TOCCATEN & PASSACAGLIA

Die Toccaten

Obwohl die Toccaten und Fantasien Bachs zur Gattung der „freien Stücke“ gehören und sich daher auf nichts Literarisches beziehen, sind diese Werke dennoch zutiefst von der Rhetorik beeinflusst. Das bekannteste unter ihnen, die *Toccatà in d-Moll* BWV 565, ist ein Jugendwerk, das vielleicht aus einem Stück für Solovioline abgeleitet wurde. Davon ist keine alte Kopie erhalten, was einige Fachleute dazu ermutigte, seine Authentizität in Zweifel zu ziehen. Die Toccatà und die Schlussgruppe, die nach norddeutscher Art die zentrale Fuge umgeben, enthalten rhetorische Figuren wie etwa Ausrufe, den „Rezitativ-Stil“, Pausen, emphatische Wiederholungen und Überraschungseffekte. Die Wahl dieser Figuren scheint vom Wunsch bestimmt, die Aufmerksamkeit zu fesseln und die Zuhörer zu beeindrucken – manchmal zum Nachteil der Kohärenz des Diskurses.

Toccatà, Adagio und Fuge BWV 564 bilden ein weniger dichtes aber sehr brillantes Werk. Es handelt sich um das gelungenste Beispiel einer dreiteiligen Form, die Bach anscheinend mehrmals gereizt hat, und zwar wahrscheinlich unter dem Einfluss des italienischen Concerto. Die Toccatà ist der Concertostruktur sehr ähnlich mit Ausnahme seiner monodischen Einleitung (Manual, dann Pedal), die eher von norddeutschem Geist zeugt. Das sehr ausdrucksvolle Adagio könnte für Solovioline und Streichorchester komponiert worden sein. Es löst sich in ein Grave von hauptsächlich harmonischer Art auf und ist ein echtes Erbe der „*durezza e ligature*“ eines Frescobaldis. Die Fuge im 6/8-Takt basiert auf einem eigenartigen Thema, das aus mehreren, durch lange Pausen getrennten Motiven besteht. Durch ihre Brillanz und Leuchtkraft beendet sie in vollendeter Weise diese groß angelegte Trilogie.

Die *Toccatà in d-Moll* BWV 538 (der man später fälschlich den Namen „Dorisch“ gab) erbt die Technik der Manualwechsel, die Bach bei seiner Übertragung BWV 595 des (ersten Satzes des) Concerto in C-Dur von Herzog Johann Ernst von Sachsen-Weimar verwendet hatte. Der Gegensatz von *concertino* und *ripieno* des Concerto war dort in einen wirkungsvollen Gegensatz der beiden Manuale (Rückpositiv/Oberwerk) transponiert.

Dasselbe Prinzip findet sich in der *Toccatà 538* wieder, doch in einem sehr erweiterten, vertieften Kontext: Die Komposition ist zwar weniger instrumental, doch gewinnt sie an Dichte und Ausmaß. Die Form dieser Toccatà kann als ein Satz in ritornello-Art betrachtet werden oder auch als ein vollkommenes Beispiel für eine rhetorische Konstruktion gemäß den Theorien eines Mattheson. Obwohl nämlich das gesamte Themenmaterial des Stücks vom Anfangsmotiv abgeleitet ist und trotz der unerschütterlichen Kontinuität der Sechzehntelnoten, kann man im Wechsel der Manuale einen echten Dialog erkennen. Das Hauptmanual (Oberwerk) schlägt vor, das zweite Manual (Rückpositiv) antwortet, das Zwiegespräch setzt sich fort, wird intensiver, gewinnt an Dichte und Lebhaftigkeit bis zur abschließenden Peroration. Hier ist es keineswegs nötig, irgendeine außermusikalische Bedeutung zu suchen. Die Analogien mit der Rhetorik (Dialog, Kontroverse, Proposition, Antwort, Antithese usw.) sind hier als dialektische Beziehungen zu begreifen, die den musikalischen Fluss kohärent und dynamisch organisieren.

Die *Toccatà in F-Dur* BWV 520 entstand höchstwahrscheinlich zwischen 1713 und 1717. Sie bildet eine gelungene Synthese zwischen deutschen und italienischen Stilelementen.

Deutsch ist die Strenge der Komposition, die Art der sehr langen Einleitung in vier Abschnitten und die beiden Pedalsoli auf der Tonika und der Dominante. Anschließend alternieren Ritornelle mit kontrastreichen Episoden, was auf den Einfluss des italienischen Concerto verweist. Zwei Motive stehen hier einander gegenüber: Das Anfangsmotiv entwickelt sich in Taktgruppen, während in den Ritornellen ein Seitenmotiv in Arpeggioform vorherrscht. Beide Motive haben aber kontinuierliche Sechzehntelläufe, was diesem Werk eine ungewöhnliche rhythmische Kohärenz verleiht, die jedoch manchmal, um die Spannung zu erhöhen, von Achtel-Akkorden unterbrochen wird. Dieser aussergewöhnlichen Toccatà, mit der Bach sein längstes Präludium geschrieben hat, antwortet eine Doppelfuge, in der die kontrapunktische Stimmführung meisterlich den Gegensatz zur dramatisch konzipierten Toccatà herausarbeitet.

Fantasien und andere große Orgelstücke

Die *Fantasie in g-Moll* BWV 542 ist hingegen ein Werk der Reifezeit, das durch seine expressive Kraft sowie die Klarheit des Diskurses besticht. Letzterer gliedert sich um zwei vollkommen widersprüchliche musikalische Ideen, die hintereinander zu hören sind, dann vertieft und schließlich meisterhaft zusammengefasst werden. Die harmonischen und enharmonischen Mittel übertreffen hier alles, was die Orgelliteratur vor Bach hervorbrachte. In vielen alten Handschriften scheint die Fantasie alleine auf. Dennoch funktioniert ihre Beziehung zur berühmten Fuge, die auf ein Kontertanzthema aufbaut, bestens.

Die *Passacaglia in c-Moll* BWV 582 ist ein anderes unübertroffenes Monument. Man weiß, dass der junge Bach Buxtehudes Passacaglia und die beiden Chaconnes kopiert hatte. Jedes dieser drei Stücke hinterließ sehr deutliche Spuren in der großen Passacaglia, in der Bach, ohne sich je von der Tonart c-Moll zu entfernen, seine vollendete Meisterschaft in der Entwicklung der Form, der motivischen Arbeit und dem Modell der polyphonen Textur unter Beweis stellt. Bach stimmt hier mit der mittelalterlichen Tradition überein, nach der das musikalische Werk als Spiegelbild der Vollkommenheit der Schöpfung konzipiert ist. Die Musik ist zwar gewiss ein Diskurs, doch steht sie hier der Architektur näher: Jede Einzelheit trägt zur Gesamtform bei, jede Variation ist ein Mikrokosmos, der potenziell die Materie des Ganzen enthält, ebenso wie das Werk selbst auf einen Makrokosmos verweist, der unendlich über uns hinausgeht.

Bernard Focroulle