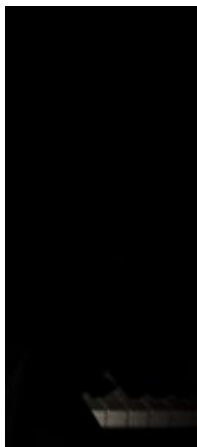


Johann Sebastian Bach
Toccatas for Piano, BWV 910–916



Stepan Simonian, Piano

Johann Sebastian Bach

Toccatas for Piano, BWV 910–916

Stepan Simonian, Piano

- | | | |
|----|---|---------|
| 01 | Tocatta in F-sharp minor, BWV 910 | [09'35] |
| 02 | Tocatta in C minor, BWV 911 | [10'21] |
| 03 | Tocatta in D major, BWV 912 | [10'35] |
| 04 | Tocatta in D minor, BWV 913 | [10'52] |



05	Toccata in E minor, BWV 914.....	[07'17]
06	Toccata in G minor, BWV 915.....	[08'38]
07	Toccata in G major, BWV 916.....	[07'22]
Total Time		[64'44]

Concealed adornments and subtle turnings

Johann Sebastian Bach: The Toccatas, BWV 910–916

Needless to say, Johann Sebastian was not always the “old” Bach: The one with the distinguished wig and serious look. The Bach whose works – though held in high esteem by his sons – were in fact already considered a little antiquated. The one who brought a whole epoch to an end.

Born in Eisenach, in his youth Johann Sebastian, who was orphaned at a young age and raised by his brothers, was a real hothead: There are legends of a brawl and documents detailing rows with his employers. Bach made great sacrifices in order to get to know his musical idols – a journey on foot from Arnstadt to Lübeck to visit Dietrich Buxtehude was not child’s play – and worked hard to outdo them, first as a keyboard virtuoso then as a composer. He applied for prestigious jobs, proved himself, and focused on his career. Certainly, no attempt should be made to patch together a revolutionary “Amadeus” from the young Johann Sebastian Bach – but it would certainly be fairer to him to pay more attention to the period of his freedom, his studies, of proving himself, than has been done with their “veneration of the holy one” by the generations of Bach researchers who, looking back on a somewhat erratic life marked by blows of fate and endless professional duties, have pigeonholed Bach.

Regarding the composer in such a different way could change how his compositions from these years are viewed also.

The concept of toccata comes from the Italian toccare = to touch (the keyboard) and refers mainly to multi-part pieces of substantial dimensions. Exactly as with preludes and

fantasies, they emerged from improvisation practice of the time and served a range of purposes. They complemented various festive secular and sacred occasions as introductory, intermediate, or closing pieces. They offered instrumentalists an opportunity to put their talent on display. And finally they served as teaching material for budding organists. Training of organists was usually done at stringed keyboard instruments, mostly on clavi-chords. For even harpsichords were hard to come by, and organs were hardly ever available to normal musicians. This practice also explains the apparent imbalance in Bach's creative work between toccatas for organ and those which were to be performed on instruments without pedals – manualiter. After all, there are seven toccatas for harpsichord or piano compared to four such works for organ.

Today it is assumed that Bach wrote his toccatas BWV 910–916 in the period up to 1708, or not long after that at the latest. At that time he was a young ambitious musician, just a little over 20 years old and learning and freeing himself from his models. He was not yet working primarily as a composer, but instead as a keyboard virtuoso in Arnstadt and Mühlheim and subsequently in the prestigious post of court organist in Weimar.

The toccatas from which Bach learned contained everything that a young harpsichord or organ player had to be capable of and learn: They represented a combination of virtuosity and erudition, places where instrumentalists could display their agility at the keys and sections in which they could demonstrate their intellectual abilities. Brilliant unison runs and passage work, some of them even with completely free rhythms, alternated with short

ariosi and short fugues, or at least fugati. And an extended fugue complying with all the rules of contrapuntal writing always closed the work, before the audience was treated to an impressive conclusion. The schematic sequence – solo introduction, arioso, first fugue, second arioso or free recitative, closing fugue – is not performed exactly and in the same proportions, even in the toccatas which are considered the older ones by today's standards (e.g., the D minor or G minor).

Every toccata has its own blueprint which distinguishes it from the others, despite clearly belonging to the genre, and it is possible to listen to each individual one from a different point of view and in this way get an idea of the “wild young fellow” who “old Bach” had in fact once been.

In the **F-sharp minor Toccata** we encounter great coherence of form: Following the introductory runs, the theme of the dolorous arioso is heard which serves as the basis for closing fugue theme. The second arioso on the other hand builds rhythmically on the first fugato, and makes it grow in intensity with truly primeval power.

In the case of the **C minor Toccata** it is the dimensions of the closing fugue that are most impressive: It takes up over half the piece. In the middle it is abruptly cut off by a short recitative and then returns as though nothing had happened. Although this time a second theme joins the first: the fugue is brought to an end as a double fugue before the very end after an almost heroic darkening of tone, the sextuplet figures of the two closing bars plummet into the depths.

Music, or put more exactly: Musical material was regarded by composers of Bach's time as a kind of quarry from which you took what you needed, a phenomenon which can be observed in the opening of the **D major Toccata**. Bach later used the powerful upsurge of sound at the beginning in his expansive Prelude in D Major for organ – D major was regarded as a particularly festive key. The inspiration for the sparkling fugue-like section with its alternating tonal colors following the introduction can probably be found in Italian concertos.

In 1801 the first edition of Bach's piano works was published – the **D minor Toccata** was the opening work of this publication. The mystery as to why this toccata was so highly regarded by Beethoven's contemporaries, whereas the toccatas were later neglected by musicologists and concert artists will probably remain a unsolved. Even today the piece is impressive thanks to its enormously extended first fugato and the almost obsessive repetitions in the following intermediate movement, which powerfully releases its energy in a presto run before the final fugue begins.

The **E minor Toccata** is the shortest and most compact of the seven works on this CD. It is particularly coherent in form due to the thematic relationship between the opening and the closing fugue; the free, fantastic intermediate section which follows the first fugato and its two themes is highly engaging.

The first fugato of the **Toccata in G minor**, which comes in right after the introduction, is a surprise: It is in the radiant key of B-flat major and here two themes are

developed at the same time also. The dotted rhythms of the closing fugue can already be heard in the floating and melancholy arioso middle section, where they display almost manic characteristics in combination with the triplet figures which are reminiscent of a *perpetuum mobile*. The *G major Toccata* is the work most formally distant from the other six works on this CD, and one detects a certain proximity to the Italian concerto form. The components of a toccata outlined above dissolve into an overarching tripartite structure: The introductory runs lead into a concertante dialog, the first fugato is omitted and the arioso, as well as the closing fugue respectively evoke the slow movement or finale of later concertos.

For a long time experts neglected Bach's keyboard toccatas because these early works lacked the contrapuntal mastery of his mature years, and because a certain wraith-like introspection was considered to be missing. While it can be said that something is lost by not taking a closer look at the composer's range of techniques and the *Sturm und Drang* phase of this outstanding European musician. On the other hand, it is possible to simply enjoy the rousing virtuoso strokes of genius. If we experience every instant of the toccatas as if the music had only just come into existence at that very moment, they regain the freshness and expressive flair which are also unique within Bach's oeuvre.

Versteckte Zierraten und sinnreiche Drehungen

Johann Sebastian Bach: Die Toccaten BWV 910–916

Natürlich war Johann Sebastian nicht immer der „alte“ Bach: Der mit der würdigen Perücke und dem ernsten Blick. Der Bach, dessen Kompositionen von seinen Söhnen zwar verehrt, aber doch schon ein wenig zum alten Eisen gerechnet wurden. Der Vollender einer ganzen Epoche.

In seiner Jugend war der in Eisenach geborene, früh zum Waisenkind gewordene und von seinen Brüdern aufgezogene Johann Sebastian wohl ein rechter Heißsporn: Da gibt es Legenden von einer Schlägerei und Dokumente über Auseinandersetzungen mit seinen Arbeitgebern. Bach nahm große Entbehrungen auf sich, um musikalische Vorbilder kennen zu lernen – eine Fußreise von Arnstadt nach Lübeck zu Dietrich Buxtehude war kein Pappenstiel – und arbeitete hart, um sie zu überflügeln, zunächst als Tastenvirtuose, dann auch als Komponist. Er bewarb sich auf anspruchsvolle Posten, bewährte sich und behielt seine Karriere im Blick. Sicher sollte man aus dem jungen Johann Sebastian Bach nicht einen Revoluzzer à la „Amadeus“ basteln – aber man wird ihm sicher eher gerecht, wenn man der Zeit der Freiheit, des Lernens, des sich Beweisens, mehr Aufmerksamkeit schenkt, als dies Generationen von Bach-Forschern in ihrer „Heiligenverehrung“ taten, die Bach aus der Rückschau auf ein nicht immer einfaches, von Schicksalsschlägen geprägtes und stets arbeitsreiches Leben festzurten.

Ein derart veränderter Blick auf den Komponisten verändert möglicherweise auch den auf die Kompositionen dieser Jahre.

Der Begriff Toccata kommt vom italienischen toccare = berühren (der Klaviatur) und bezeichnete hauptsächlich mehrteilige Stücke von recht gewichtigen Ausmaßen. Genau wie

Präludien und Fantasien erwuchsen sie aus der Improvisationspraxis der Zeit und dienten einem mehrfachen Zweck. Sie bereicherten als Vor-, Zwischen- und Nachspiele unterschiedliche weltliche und geistliche festliche Anlässe. Sie boten dem Instrumentalisten Gelegenheit, sein Können zu beweisen. Und schließlich dienten sie als Unterrichtsmaterial für angehende Organisten. Deren Unterweisung fand meistens auf Tasteninstrumenten mit Saiten, hauptsächlich auf Klavichorden statt. Denn schon Cembali waren rar gesät und Orgeln waren für den normalen Musiker fast nicht zugänglich. Diese Praxis erklärt auch das scheinbare Ungleichgewicht in Bachs Schaffen zwischen Toccaten für Orgel und solchen, die ohne Pedal, also manualiter ausgeführt werden sollten. Den vier Orgel-Toccaten stehen immerhin sieben für Cembalo oder Klavier gegenüber.

Man nimmt heute an, dass Bach seine Toccaten BWV 910-916 in der Zeit bis 1708 geschrieben hat, allenfalls ein wenig später. Damals war der junge, aufstrebende Musiker also gerade etwas über 20 Jahre alt, lernte und löste sich von seinen Vorbildern. Er war noch nicht hauptsächlich als Komponist, sondern vornehmlich als Tastenvirtuose tätig, in Arnstadt und Mühlheim, dann auf der prestigeträchtigen Hoforganisten-Stelle in Weimar.

Die Toccaten, von denen Bach lernte, bestanden aus allem, was ein junger Cembalo- oder Orgelspieler damals können und lernen musste: Sie stellten eine Verbindung von Virtuosität und Gelehrsamkeit her, von Stellen, in denen der Instrumentalist seine Fingerfertigkeit präsentieren und Abschnitten, in denen er seine intellektuellen Fähigkeiten demonstrieren konnte. Einstimmige, virtuose Läufe und Passagenwerk, mitunter sogar

völlig frei im Rhythmus, wechselten sich ab mit kurzen Ariosi, sowie mit kurzen Fugen oder zumindest Fugati. Und stets beschloss eine ausgedehnte Fuge das Werk, in der nach allen Regeln der Kunst gearbeitet wurde, bevor man dann noch das Publikum mit einem effektvollen Schluss beeindruckte.

Jede Bachsche Toccata hat ihr ganz eigenes Gesicht: Der schematische Ablauf – einstimmige Einleitung, Arioso, erste Fuge, zweites Arioso oder freies Rezitativ, Schluss-Fuge – wird selbst bei den Toccaten, die man nach heutigem Stand zu den älteren zählt (z.B. d-Moll, g-Moll), nicht exakt und in gleichen Proportionen durchgehalten. Jede Toccata hat ihren Bauplan, der sich trotz der klaren Zugehörigkeit zur Gattung von dem der anderen unterscheidet und man kann jede einzelne unter einem neuen Gesichtspunkt hören und dabei eine Idee von dem „jungen Wilden“ erlangen, welcher „der alte Bach“ damals nun einmal war.

In der **Toccata fis-Moll** begegnen wir einer großen Geschlossenheit der Form: Aus dem Thema des schmerzlichen Ariosos, das sich an die einleitenden Läufe anschließt, wird später das Thema der Schluss-Fuge entwickelt. Das zweite Arioso wiederum baut rhythmisch auf dem ersten Fugato auf, steigert dieses mit einer regelrechten Urkraft.

Bei der **Toccata c-Moll** beeindrucken vor allem die Ausmaße der Schlussfuge: Sie beansprucht mehr als die Hälfte der Dauer des Stücks. In der Mitte wird sie durch ein kurzes Rezitativ auseinandergerissen und dann noch einmal begonnen, als sei nichts geschehen. Allerdings gesellt sich diesmal dem Thema ein zweites hinzu: die Fuge wird als Doppel-Fuge

zuende geführt, bevor am Schluss, nach einer fast schon heroischen Eintrübung, die Sextolen der zwei Schlusstakte in die Tiefe schießen.

Musik, oder genauer gesagt: Musikalisches Material, galt den Komponisten der Bach-Zeit als eine Art Steinbruch, aus dem man sich bei Bedarf bediente, und dieses Phänomen können wir anhand des Beginns der *Toccata D-Dur* beobachten. Die kraftvoll hinauffahrenden Klänge des Anfangs hat Bach später in seinem großen Präludium D-Dur für Orgel verwendet – D-Dur galt als eine besonders festliche Tonart. Die Vorbilder des spritzigen, fugierten Teils mit seinen Farbwechseln, der auf diese Einleitung folgt, mag man wohl in italienischen Concerti sehen.

Im Jahre 1801 wurde eine erste Ausgabe Bachscher Klavierwerke verlegt – die *Toccata d-Moll* erschien dort als allererstes Stück. Wie es kommt, dass sie bei Beethovens Zeitgenossen so viel Beachtung erhielt, während die Toccaten später eher aus dem Blick von Wissenschaftlern und Musikern verschwanden, wird wohl ein Rätsel bleiben. Auch heute noch beeindruckt das Stück mit seinem enorm ausgedehnten ersten Fugato und den schon fast obsessiven Wiederholungen im darauf folgenden Zwischensatz, die sich mit Macht in einem Presto-Lauf entladen, bevor es in die Schluss-Fuge geht.

Die *Toccata e-Moll* ist das knappste, am meisten geraffte unter den sieben Werken dieser CD. Besondere Geschlossenheit erlangt sie durch die thematische Verwandtschaft zwischen Eröffnung und Schluss-Fuge, spannend ist der freie, fantastische Zwischenteil, der sich an das erste Fugato mit seinen zwei Themen anschließt.

Das erste Fugato der **Toccata g-Moll**, direkt nach der Einleitung, überrascht: Es steht in hellem B-Dur, auch hier werden zwei Themen gleichzeitig verarbeitet. Im schwebend-melancholischen ariosen Zwischensatz lassen sich schon die Punktierungen der Schluss-Fuge erahnen, wobei sie dort, im Verbund mit den Perpetuum-mobile-artig durchlaufenden Triolen schon fast manische Züge erhalten.

Die **Toccata G-Dur** entfernt sich formal am weitesten von den anderen sechs Werken dieser CD, man meint die Nähe z.B. des Italienischen Konzerts zu spüren. Die oben erwähnten Bestandteile einer Toccata lösen sich in übergeordneter Dreiteiligkeit auf: Die einleitenden Läufe münden in konzertierenden Dialog, das erste Fugato fällt weg und das Arioso, sowie die Schluss-Fuge gemahnt an den langsamen Satz, bzw. den Kehraus späterer Konzerte.

Über lange Zeit hinweg vernachlässigten die Experten die Bachschen Klavier-Toccaten, weil diesen Frühwerken die kontrapunktische Meisterschaft der Reifejahre fehle, weil ihnen eine gewisse durchgeistigte Innerlichkeit abgehe. Dass einem etwas verloren geht, wenn man diesen Einblick in die Komponistenwerkstatt, in die Sturm- und Drang-Periode eines europäischen Spitzenmusikers links liegen lässt, ist das eine. Dass man aber auch einfach Freude an den virtuos, mitreißenden Geniestreichen haben kann, ist das andere. Wenn wir jeden Moment der Toccaten so erleben, als entstünde die Musik erst in diesem Augenblick, erhalten sie die Frische und Expressivität zurück, die einzigartig auch im Bachschen Werke sind.



Biographical notes

Born in 1981, **Stepan Simonian** studied with Pavel Nersessian at Moscow's P. I. Tchaikovsky Music Conservatory and subsequently studied in Hamburg at the Hochschule für Musik und Theater under Evgeni Koroliov. He won Second Prize at the 2010 Johann Sebastian Bach Competition in Leipzig and won First Prize at the 2005 Virginia Waring International Piano Competition and in 2008 earned a Third Prize at the José Iturbi International Piano Competition in the United States. In 2009 he was awarded the Berenberg Cultural Prize in Hamburg in recognition of his achievements in chamber music.

Stepan Simonian performs as a guest artist at the most important festivals and concert venues throughout Europe, including the Leipzig Bachfest, the Festival International de Piano de la Roque d'Anthéron, the Moseler Musikfestival, ProArte Hamburg, Pro Musica Hannover.

He has appeared as a soloist with the Bach Kollegium Stuttgart under Helmuth Rilling, the Hamburger Symphoniker under David Porcelijn, Sinfonia Varsovia, I Pomeriggi Musicali Milan, the Moscow Chamber Orchestra and the Mendelssohn Kammerorchester Leipzig. His performances have been broadcast live, among others, by NDR, MDR, and Hessischer Rundfunk.

Biografische Anmerkungen

Stepan Simonian, 1981 geboren, studierte in Moskau am Staatlichen Konservatorium „P. I. Tschaikowski“ bei Pavel Nersessian und setzte seine Studien in Hamburg an der Hochschule für Musik und Theater bei Evgeni Koroliov fort. Er ist zweiter Preisträger des Internationalen Johann-Sebastian-Bach Wettbewerbs Leipzig 2010 und gewann den ersten Preis der Virginia Waring International Piano Competition 2005 sowie den dritten Preis des José Iturbi International Piano Competition in den USA 2008. Als Kammermusiker wurde er in 2009 in Hamburg mit dem Berenberg Kulturpreis ausgezeichnet.

Stepan Simonian wird regelmäßig zu den bedeutendsten Festspielen und Spielstätten in ganz Europa eingeladen, einschließlich dem Leipziger Bachfest, dem Festival International de Piano de la Roque d'Anthéron, dem Moseler Musikfestival, ProArte Hamburg, Pro Musica Hannover u.a.

Als Solist ist er mit dem Bach Kollegium Stuttgart unter Helmuth Rilling, den Hamburger Symphonikern unter David Porcelijn, der Sinfonia Varsovia, I Pomeriggi Musicali Mailand, dem Moskauer Kammerorchester und dem Mendelssohn Kammerorchester Leipzig aufgetreten.

Also available
Ebenfalls erhältlich



GEN 87088



GEN 11207

Order at www.genuin.de
Bestellungen unter: www.genuin.de

Recorded at the Rolf-Liebermann-Studio, Norddeutscher Rundfunk,
Hamburg, Germany – November 7-9, 2011

Executive Producer: Stephan Sturm, NDR Kultur
Recording Producer/Tonmeister: Alfredo Lasheras Hakobian
Sound Engineer: Katja Zeidler, NDR
Editing: Constanze Nadler, Alfredo Lasheras Hakobian

Text: Tilmann Böttcher, Augsburg
Booklet Editing: Johanna Brause, Leipzig
English Translation: Matthew Harris, Hamburg

Photography: Roman Dritts, Hamburg/Riga
Layout: Sabine Kahlke-Rosenthal, Leipzig
Graphic Concept: Thorsten Stapel, Münster

A co-production with Norddeutscher Rundfunk

GEN 12250

GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Phone: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 50 · Fax: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 55 · mail@genuin.de

© + © 2012 NDR + GENUIN classics, Leipzig, Germany

All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring,
lending, public performance and broadcasting prohibited.

