



J.S. Bach (1685 - 1750)

The 7 Toccatas for Keyboard

Laurent Cabasso, piano Stephen Paulello Opus 102

- | | | |
|----------|---|--------------|
| 1 | Toccatà in G major BWV 916 | 07:08 |
| | <i>(...), adagio, allegro e presto</i> | |
| 2 | Toccatà in C minor BWV 911 | 10:37 |
| | <i>(...), adagio, allegro</i> | |
| 3 | Toccatà in D minor BWV 913 | 12:33 |
| | <i>(...), presto, thema, adagio, presto, allegro</i> | |
| 4 | Toccatà in E minor BWV 914 | 07:13 |
| | <i>(...), adagio, Fuga a 3 voci : allegro</i> | |
| 5 | Toccatà in F sharp minor BWV 910 | 10:39 |
| | <i>(...), (adagio), presto e staccato, (...), (...)</i> | |
| 6 | Toccatà in G minor BWV 915 | 08:13 |
| | <i>(...), adagio, allegro, adagio, Fuga</i> | |
| 7 | Toccatà in D major BWV 912 | 10:33 |
| | <i>(...), allegro, adagio, con discrezione, presto</i> | |

J. S. Bach

The 7 Toccatas for Keyboard

Johann Sebastian Bach's first instrument was the violin. He studied it with his father, a violinist and violist, who in so doing introduced him to music. The harpsichord came next, then the organ. At eighteen years of age, he had mastered these instruments to perfection, and he composed. For the harpsichord and organ at first, which enabled him to express his polyphonic thinking. The orchestra and the other instruments would follow, with voices.

And yet first and foremost, when he was barely out of his teens, it was the contact with the master Buxtehude – as well as with the music of Northern German composers – that would catalyse his creative fervour. This encounter was decisive for the rest of his days, and seems to have liberated in him an intoxication with imagination and with instrumental virtuosity. How old was he, then, when he wrote his seven toccatas for keyboard that we know of? We don't know. Perhaps barely older than twenty. He was a very young man, impetuous, curious about all the music that was then being made. His position at Arnstadt required him to prelude the chorales on the organ, which he did according to the models left behind by Pachelbel, which he studied alongside his elder brother in Ohrdruf. But his own personality, how could he best express it in all of its diversity?

It was the toccata which would allow him to do so, which he intended for his own delight or for his first students. The toccata is not a form; it is actually the freest of musical genres, since it is written without the slightest apparent constraint, without a predetermined schema to respect – or to transgress. It is up to the composer to create his own form. And in the course of these seven toccatas, one will see and hear the young genius seeking form through trial and error. He would try his hand at the prelude and fugue, the improvised fantasia, the great fresco in multiple episodes, and the concerto genre.

These toccatas do not form a cohesive whole. Individually hatched, each one seems to be the end point of a meditation on sound and form. Like the stages of a quest in which the young composer's imagination is kindled, from the capricious liberties of the *stylus phantasticus* (*Toccata in F# minor*) and the juxtapositions of contrasting episodes in the style of the northern keyboardists (*Toccata in D major*) to the mastery of more accomplished forms, such as the prelude and fugue (*Toccata in C minor*) or the structure of a concerto in three movements (*Toccato in G major*).

Already, he revelled in the contrasts between the legato parts and others where each note is emphasized individually, between the vigorous frenzied recitatives, dotted with tense chromaticisms, challenging the listener, and the slow, sometimes melancholic movements, which call to contemplation, developing a *cantabilità*, an outline of the lyrical, charming and sometimes dreamy melody. And above all, as he may have learned by studying the music of Buxtehude, he seeks to unify the discontinuity of the most diverse episodes of his mosaics of sound.

If one listens carefully to these toccatas, one can follow the progression of the young musician's quest for form, and how it remains faithful to the flamboyant *stylus phantasticus* which dazzled him in Lübeck, and already during his stays in Hamburg, as he mastered his formal thinking little by little. It was in this way that he would come to establish the episodes of a composition on a single underlying motivic or rhythmic cell which would ensure its secret unity, and thereby realising this ideal of the baroque art which had recently been defined by Leibniz, the philosopher from Leipzig, of "*identitas in varietate*", that is, of unity in diversity, in which the multiple must be indebted to the single that underlies it. One also sees him render the constituent episodes of his polyptychs autonomous, to the point of adopting the form in three movements of the Italian concertos which were beginning to circulate in Europe (*Toccatas in D minor* and *in E minor*). The structure in two separate parts also starts to take shape, chiefly in the *Toccatas in G minor*, the key of the *pathétique* which would remain dear to Bach.

As for the spirit of the toccata, it is constant from one piece to another, from the free introductions, to the improvised character – rich in contrasts – to the brilliant conclusions through which the musician takes leave of his listeners.

The collection of the composer's seven known toccatas follows no order but that of publication. One can thus play and listen to them in whatever order one chooses.

In the Toccata in G major BWV 916, Bach takes up the structure of the Italian concerto in three movements which he had then observed: *presto*, *adagio* and fugue. The initial *presto* is a rondo, in its alternation between couplets and refrain. As is typical of the baroque art, the medial *adagio* deploys a long and melancholic phrase adorned with a polyphonic backing. And it certainly does not lack a bounding fugue to brilliantly conclude this work.

The Toccata in C minor BWV 911 represents a precursor of what would become the preludes and fugues of the musician's maturity: works in two clearly differentiated sections, but here they are still concatenated.

The serious preamble is succeeded without a break in continuity by a long fugue, whose subject resembles certain episodes of the prelude, ensuring the unity of the whole despite the disparity of its discourse. This unity is further accentuated by the fact that Bach treats the countersubject as the subject of a second contrapuntal episode. Again, one can only admire the young musician's compositional prowess.

And here is the centrepiece of this collection, the Toccata in D minor BWV 913. Large in scale, it has only three movements, somewhat like a sonata or concerto, which it is not yet. That would have to wait for the revelation of Vivaldi's concertos, the first collection of which was published in 1711 and instantly seized the attention of musical Europe. It is indeed with an episode of toccata that the piece begins, with its multiple contrasting episodes, followed by a first fugue, or rather a *fugato*. This first movement is followed, as in a concerto, by a slow movement, marked *adagio*, a true arioso, which sings like an accompanied aria. To conclude, a grand fugato borrows its principal motif from the toccata's initial movement. And, according to tradition, it is written in ternary metre, to achieve a choreographic character.

Closer yet to the writing of an Italian concerto, the Toccata in E minor BWV 914 places three movements in succession, linked by clear motivic similarity. As elsewhere, there is a brilliant toccata in a free style to start, introducing a first "movement" that is polyphonic in nature, *allegro*, in fact a *fugato* in four voices on two subjects, a piece that is more serious than joyful. Again, the medial piece is written in an *adagio* tempo, freer than that of the preceding toccata. And a fugue still concludes the piece, on a subject originating in the introduction. Here Bach enriched his palette in remembrance of his violin teacher. His youngest son, Carl Philipp Emanuel, informs us that he had not stopped practising the instrument. Already, as in later pieces, he achieves a kind of impossible synthesis between the polyphony of the keyboard instrument and the elocution of the music for violin, that which the theoreticians of the time named *imitatio violonistica*.

In Lübeck, Bach discovered the good temperament developed by Andreas Werckmeister, which Buxtehude had used on the organs of the Church of St. Mary, and which let him modulate and navigate between the major and minor keys with the utmost tranquillity. And it was then that the young musician, who must have been inspired by this innovation, ventured into the (then rare) key of F# minor, which the theoretician from Hamburg, Johann Mattheson, would define as "leading to a great sadness, albeit more languid and amorous than mortal; in other respects, this key possesses something of a strange, neurasthenic content". In this Toccata in F# minor BWV 910, in a pronounced dramatic mood, Bach holds forth with a vigorous recitative, which stripes the air with 32nd notes until it collapses into the grave. A sombre polyphonic episode then leads to a first fugue, violent, marked *presto e staccato*, before a transitional episode introduces a second fugue in ternary metre. This is precisely the structure of Buxtehude's *praeludia*, and remains so until

the free peroration in the style of a recitative. With perfect command of his technique, the young Bach at times appears to become intoxicated with his dazzling virtuosity, but he is already a master.

The future structure in two separate, complementary parts, a free piece of the type prelude followed by fugue, is presented here in the Toccata in G minor BWV 915 – a toccata and fugue of sorts. The toccata itself consists of several episodes that are contrasting but strung together, an introductory recitative, an *adagio* polyphonic passage, then a brilliant fugal *allegro* in the style of an Italian concerto, followed by a new *adagio*, of a poignant character. A fugue then sets off with the metre of a gigue: gangling, insistent and obstinate, long and complex, of an admirable contrapuntal construction, before a callback of the introduction closes the piece in on itself, as the composer subsequently loved to do, always preferring completion to that which seemed to him incomplete.

Finally, in the Toccata in D major BWV 912, Bach returns to the models which he inherited from the musicians of Northern Germany, for whom a prelude, which can also be called a fantasia or toccata, consists of several contrasting episodes, coupled and juxtaposed like the panels of a retable. The general rule would be for the initial speech to take the form of a voluble recitative. Here, this leads to a concertante *allegro* which is followed by a transitional episode marked *adagio*. The character of the toccata manifests itself in the abundance of characteristic formulas. In order to clearly indicate the total freedom which he expects of the performer, the composer says *con discrezione*, which one might translate with the Latin expression *ad libitum*. Then comes a new transition, *presto*, before the final episode, a double fugue which sets off to a leaping gigue metre, and culminates in the epilogue, towards which the various episodes converge.

GILLES CANTAGREL

In memoriam Pierre Delpuech

Playing Bach on Stephen Paulello's "Opus 102" piano

The first time I tried *Stephen Paulello's Opus 102*, I was immediately struck by three things, three qualities which we rarely encounter together in a piano: an exceptional length of sound, perfect clarity of the registers due to its parallel strings, and a clear, bright tone. These characteristics mean that polyphonic pieces are always magnified on it, especially Bach. Out of curiosity, I have played some of them on the harpsichord. Inspired by this experience, I dreamed of finding an instrument capable of bringing the same brightness, the same bite, so as to be more consistent with Bach's thinking and the rhetoric of all of his *Toccatas*. A tenacious doubt often plagued me whenever I played Bach on the piano. This sensation is radically different on Stephen Paulello's instrument, which brings a remarkable clarity to the polyphony and the tone, so essential to this music. This innovative piano lets one reveal all of the music's youthfulness and vitality.

The 7 *Toccatas* for keyboard were composed while Bach was not yet 25 years of age. This corpus forms a sublime whole, of great diversity, foreshadowing all that which we find later in the *Cantatas*, the *Passions*, the *Partitas* or the *Suites* for keyboard. This particularly lively and contrasting music, anything but austere, leaves plenty of room for improvisation and imagination. Passing from the greatest jubilant virtuosity to lyrical or meditative episodes in recitatives that are often poignant, it represents one of the most flamboyant examples of J.S. Bach's musical rhetoric. Several *Toccatas* are all but forgotten nowadays, an anomaly which I hope will be corrected by the publication of this album.

LAURENT CABASSO

LAURENT CABASSO



"Cabasso walks in the footsteps of Kempff, Haskil, Nat, Schnabel, with a poetic instinct, a freedom of tone that distinguishes this artist in a generation in leading talents." Alain Lompech (Le Monde)

Laurent Cabasso studied at the *Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris* (with Yvonne Loriod, Jean Hubeau and Christian Ivaldi) where he obtained First Prizes in Piano and Chamber Music, the year he turned eighteen. He then went on to advanced studies with Nikita Magaloff, György Sebok, György Sandor and Norbert Bräinin. He also studied with Désiré N'Kaoua, and later in London with the famous piano teacher Maria Curcio-Diamand, who was an Arthur Schnabel's disciple.

After winning prizes at several international competitions (Geza Anda Prize in Zurich in 1982, Tokyo in 1983, finalist at the Clara Haskil Competition in Vevey in 1987), he embarked on a major international career.

He gives regular recitals and concerts in such centres as Paris (*Théâtre des Champs-Élysées, Salle Pleyel, Philharmonie*), Zurich (*Tonhalle*), Amsterdam (*Concertgebouw*), Geneva (*Victoria Hall*) and Salzburg (*Festspielhaus*), and appears at festivals like *La Roque d'Anthéron, Piano aux Jacobins, la Folle journée de Nantes, Besançon*, and *Montpellier*, as well as in America and Asia. He also takes part in concerts as soloist with orchestras including the *Suisse Romande, Monte-Carlo, Zurich, Capitole de Toulouse, Ensemble Orchestral de Paris, Lausanne Chamber Orchestra, Orchestre National de Lyon, Orchestre National de France and the Orchestre National de Lille* with conductors such as Charles Dutoit, Ferdinand Leitner, Serge Baudo, Armin Jordan, Tibor Varga, Jean-Claude Casadesus, Emmanuel Krivine, Michel Plasson....

As an enthusiastic chamber musician, he is a much admired and sought-after partner and appears regularly in different combinations with some of today's finest musicians, among them Sonia Wieder-Atherton, Alexandre Tharaud, Gérard Poulet, Raphaël Oleg, Vadim Repin, Emma Johnson, Gérard Caussé, Olivier Vernet, Pierre Amoyal, Laurent Korcia, Marie-Josèphe Jude, Philippe Bernold, Mireille Delunsch, Ariane Granjon, Sylvia Marcovici, and the Rosamonde, Sine Nomine, Ardeo, Arpeggione and Enesco quartets. All of which makes Laurent Cabasso a pianist omnipresent in the world of music.

His numerous records which go from Beethoven to Shostakovich are an excellent illustration of his approach to music and are always extremely well received. Many times he has been rewarded by the specialized press: *Diapason d'Or*, *Telerama (fff)*, *Choc* in the magazine *Le Monde de la Musique*, *Joker de Crescendo*, selected by the daily newspaper *Le Monde* among the best records of the year and also the "*Grand Prix du disque de l'Académie du disque français*".

His latest record Beethoven's *Variations Diabelli* and Schubert's *Wanderer Fantasie* issued by Naïve on November 2011 has been unanimously greeted by the press. The record is selected by *France Musique, Classica* (its *Diabelli Variations* voted *best version during a blind listening* in June 2015) and *Telerema (ffff)* where G. Macassar writes: "*His recording is immediately recognized with such a strong evidence, such an impression of 'that's it' that one can be sure to have an interpretation wich will mark sovereign engagement, at one and the same time fully free and scrupulously exact*".

Laurent Cabasso is professor at *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon*. He regularly teaches masterclasses in France and abroad.

J. S. Bach

Les 7 toccatas pour le clavier

Le premier instrument de Bach est le violon. Il l'a étudié avec son père, violoniste et altiste, qui l'a ce faisant initié à la musique. Le clavecin est venu ensuite, puis l'orgue. À dix-huit ans, il maîtrise à la perfection ces instruments, et il compose. Pour le clavecin et pour l'orgue d'abord, qui lui permettent d'exprimer sa pensée polyphonique. L'orchestre et les autres instruments viendront ensuite, avec les voix.

Mais c'est surtout, à peine sorti de l'adolescence, le contact avec le maître Buxtehude, ainsi qu'avec la musique des compositeurs d'Allemagne du Nord, qui va catalyser sa fièvre créatrice. Décisive pour le reste de ses jours, cette rencontre semble avoir libéré chez lui une griserie de l'imagination comme de la virtuosité instrumentale. Quel âge a-t-il donc lorsqu'il écrit les sept toccatas pour le clavier que l'on connaît de lui ? On l'ignore. À peine plus de vingt ans, peut-être. C'est un tout jeune homme, impétueux, curieux de toutes les musiques qui se font alors. Son service à Arnstadt lui fait obligation de préluder aux chorals à l'orgue, ce qu'il fait suivant les modèles laissés par Pachelbel, étudiés auprès de son frère aîné à Ohrdruf. Mais sa propre personnalité, comment l'exprimer au mieux dans toute sa diversité ?

C'est la toccata qui va le lui permettre, qu'il la destine à sa propre délectation ou à ses premiers élèves. La toccata n'est pas une forme, c'est même le plus libre des genres musicaux puisque l'on écrit sans la moindre contrainte apparente, sans schéma préétabli à respecter – ou à transgresser. C'est au compositeur de créer sa forme. Et au fil de ces sept toccatas, on va voir et entendre le jeune génie chercher sa forme par tâtonnements successifs. Il va s'essayer au prélude et fugue, à la fantaisie improvisée, à la grande fresque en multiples épisodes, au genre du concerto.

Ces toccatas ne forment pas un ensemble cohérent. Écloses individuellement, chacune paraît le point d'aboutissement d'une réflexion sonore et formelle. Comme les étapes d'une recherche où s'enflamme l'imaginaire du jeune compositeur, depuis les libertés fantasques du *stylus phantasticus* (*Toccatà en fa# mineur*) et les juxtapositions d'épisodes contrastés à la manière des claviéristes nordiques (*Toccatà en ré majeur*) jusqu'à la maîtrise de formes plus abouties, comme le prélude et fugue (*Toccatà en ut mineur*) ou la structure de concerto en trois mouvements (*Toccatà en sol majeur*).

Déjà, il aime les contrastes entre des épisodes liés et d'autres martelés, entre les vigoureux récitatifs

échevelés, parcourus de chromatismes tendus, interpellant l'auditeur, et les mouvements lents, parfois mélancoliques, qui l'invitent à la méditation en développant une *cantabilità*, un galbe de la mélodie chantante, charmeuse et parfois rêveuse. Et surtout, comme il a pu l'apprendre en étudiant la musique de Buxtehude, il cherche à unifier le discontinu des épisodes les plus divers de ses mosaïques sonores.

À bien écouter ces toccatas, on peut suivre le cheminement de la quête formelle du jeune musicien, et comment il reste fidèle au *stylus phantasticus* flamboyant qui l'a ébloui à Lübeck, et déjà lors de ses séjours à Hambourg, tout en maîtrisant peu à peu sa pensée formelle. C'est ainsi qu'il en viendra à fonder les épisodes d'une composition sur une seule cellule motivique ou rythmique sous-jacente qui en assurera la secrète unité, réalisant cet idéal de l'art baroque qu'avait il y a peu défini le philosophe leipzigois Leibniz, d'« *identitas in varietate* », c'est-à-dire de l'unité dans la diversité, où le multiple doit être redevable de l'unique qui le sous-tend. On le voit aussi autonomiser les épisodes constitutifs de ses polyptiques, jusqu'à adopter la forme en trois mouvements des concertos italiens qui commencent à circuler en Europe (*Toccatas en ré mineur* et *en mi mineur*). La structure en deux parties séparées commence également à se dessiner, principalement avec la *Toccatà en sol mineur*, la tonalité du pathétique qui restera chère à Bach.

Quant à l'esprit de la toccata, il est permanent d'une œuvre à l'autre, depuis les introductions libres, au caractère improvisé, riches de contrastes, jusqu'aux brillantes conclusions par lesquelles le musicien prend congé de ses auditeurs.

Le recueil des sept toccatas connues du compositeur ne suit aucun autre ordre que celui de l'édition. On peut donc les jouer et les écouter dans l'ordre de son choix.

Dans la Toccata en sol majeur BWV 916 Bach reprend les schémas du concerto italien en trois mouvements qu'il découvre à cette époque, *presto*, *adagio* et fugue. Le *presto* initial est bâti en rondo, dans son alternance de couplets avec un refrain. Typique de l'art baroque, l'*adagio* médian déploie une longue et mélancolique phrase ornée sur un soutien polyphonique. Et il ne manquera pas, bien sûr, d'une bondissante fugue pour conclure brillamment ce morceau.

Avec la Toccata en ut mineur BWV 911 apparaît l'amorce de ce que seront les préludes et fugues de la maturité du musicien, en deux sections bien différenciées, mais ici encore enchaînées. Au préambule de caractère grave succède sans solution de continuité une longue fugue, dont le sujet s'apparente à certains épisodes du prélude, assurant à l'ensemble une unité malgré la disparité de son discours. Cette unité est encore accentuée par le fait que Bach traite le contre-sujet comme le sujet d'un second épisode contrapuntique. À nouveau, on ne peut qu'admirer la science de l'écriture du jeune musicien.

Et voici la pièce maîtresse de cet ensemble, la Toccata en ré mineur BWV 913. De grande envergure, elle ne compte que trois mouvements, un peu à la manière d'une sonate ou d'un concerto que ce n'est pas encore. Il faudra attendre la révélation des concertos de Vivaldi, dont le premier recueil est publié en 1711 et s'empare instantanément de l'Europe musicale. C'est bien un épisode de toccata par lequel s'ouvre l'œuvre, avec ses multiples épisodes contrastés les uns par rapport aux autres et suivis par une première fugue, plutôt un *fugato*. À ce premier mouvement succède, comme dans un concerto, un mouvement lent, marqué *adagio*, véritable arioso, chantant à la façon d'une aria accompagnée. Pour conclure, un grand *fugato* emprunte son motif principal au mouvement initial de la toccata. Et selon la tradition, il est écrit en mètre ternaire, pour achever l'œuvre dans un caractère chorégraphique.

Plus proche encore de l'écriture d'un concerto à l'italienne, la Toccata en mi mineur BWV 914 fait se succéder trois mouvements que lie entre eux un apparentement très net de leurs motifs. Comme ailleurs, il s'agit bien, d'entrée, d'une brillante toccata en style libre introduisant un premier « mouvement » de caractère polyphonique, *allegro*, en fait un *fugato* à quatre voix sur deux sujets, morceau plus grave que joyeux. À nouveau, le morceau médian est noté dans un tempo *adagio*, plus libre que celui de la toccata précédente. Et c'est encore une fugue qui conclut l'œuvre, sur un sujet issu de l'introduction. Bach enrichit ici sa palette dans le souvenir de sa maîtrise du violon, que, nous rapporte son fils cadet Carl Philipp Emanuel, il n'a pas cessé de pratiquer. Déjà, comme dans des œuvres plus tardives, il réalise une sorte d'impossible synthèse entre la polyphonie de l'instrument à clavier et l'élocution de la musique pour le violon, ce que les théoriciens de l'époque nommaient *imitatio violonistica*.

À Lübeck, Bach avait pu découvrir le bon tempérament mis au point par Andreas Werckmeister, que Buxtehude avait adopté sur les orgues de l'église Sainte-Marie et qui lui permettait de moduler et de naviguer en toute tranquillité parmi les tonalités majeures et mineures. Et c'est à présent au jeune musicien, que cette innovation a dû enthousiasmer, de s'aventurer dans la tonalité alors rare de fa# mineur, que bientôt le théoricien hambourgeois Johann Mattheson définira comme « menant à une grande tristesse, quoique plus languissant et amoureux que mortel ; à d'autres égards, cette tonalité possède quelque chose de contenu, étrange et neurasthénique ». Dans cette Toccata en fa# mineur BWV 910, au climat dramatique prononcé, Bach prend la parole dans un vigoureux récitatif, qui zèbre l'air en rafales de triples croches jusqu'à s'effondrer dans le grave. Un sombre épisode polyphonique mène alors à une première fugue, violente, marquée *presto e staccato*, avant qu'un épisode de transition n'introduise une seconde fugue en mètre ternaire. C'est là très précisément la structure des *praeludia* de Buxtehude, et cela jusqu'à la libre péroraison en style de récitatif. Dominant parfaitement sa technique, le jeune Bach paraît parfois s'enivrer de son éblouissante virtuosité, mais il est déjà un maître.

La future structure en deux parties séparées complémentaires, une pièce libre de type prélude suivie d'une fugue, se réalise ici dans la Toccata en sol mineur BWV 915 – une toccata et fugue, en quelque sorte. La toccata proprement dite est constituée de plusieurs épisodes contrastés mais enchaînés les uns aux autres, récitatif d'introduction, passage polyphonique *adagio*, puis un brillant *allegro* fugué en style de concerto italien suivi d'un nouvel *adagio*, de caractère pathétique. C'est sur un mètre de gigue que s'élançait alors une fugue dégingandée, insistante et opiniâtre, longue et complexe, d'une admirable construction contrapuntique, avant qu'un rappel de l'introduction ne referme l'œuvre sur elle-même, comme aimera le faire par la suite le compositeur, préférant toujours l'achevé à ce qui lui paraît incomplet.

Enfin, dans la Toccata en ré majeur BWV 912 Bach revient aux modèles qu'il a hérités des musiciens d'Allemagne du Nord, pour qui un prélude, qui peut aussi se nommer fantaisie ou toccata, se compose de plusieurs épisodes contrastés, enchaînés et juxtaposés comme les panneaux d'un retable. La règle générale voudrait que la prise de parole initiale prenne l'allure d'un récitatif volubile. Celui-ci débouche ici sur un *allegro* concertant que suit un épisode de transition marqué *adagio*. Le caractère de la toccata se manifeste par l'abondance de formules caractéristiques. Pour bien marquer la totale liberté qu'il attend de l'interprète, le compositeur indique *con discrezione*, ce que l'on pourrait traduire par la formule latine *ad libitum*. Nouvelle transition, *presto*, avant l'épisode final, une double fugue qui s'élançait sur un mètre saltatoire de gigue et débouche sur l'épilogue vers lequel convergent les divers épisodes.

GILLES CANTAGREL

In memoriam Pierre Delpuech

Jouer Bach sur le piano "opus 102" de Stephen Paulello.

Lorsque j'ai essayé pour la première fois l'*opus 102 de Stephen Paulello* trois choses m'ont immédiatement frappé, cet instrument possède des qualités que nous rencontrons très rarement réunies sur un piano : une longueur de son exceptionnelle, une parfaite lisibilité des plans sonores due à ses cordes parallèles, et un timbre clair et lumineux. Ces caractéristiques font que les œuvres polyphoniques en sont toujours magnifiées, chez Bach en particulier. Il m'est arrivé par curiosité d'en jouer au clavecin ; enthousiasmé par cette expérience, je rêvais de trouver un instrument capable d'apporter cette même luminosité, le même mordant, afin d'être davantage en cohérence avec sa pensée et la rhétorique qui habite l'ensemble de ses *Toccatas*. Un doute tenace m'envahissait souvent lorsque je jouais Bach au piano. Cette sensation est radicalement différente sur l'instrument de Stephen Paulello, qui apporte une clarté remarquable dans la polyphonie et le timbre, si essentielle à cette musique ; ce piano novateur permet d'en révéler toute la jeunesse et la vitalité.

Les 7 *Toccatas* pour clavier ont été composées alors que Bach n'avait pas atteint sa vingt-cinquième année. Ce corpus forme un ensemble sublime, d'une grande diversité, préfigurant tout ce que nous retrouverons plus tard dans les *Cantates*, les *Passions*, les *Partitas* ou les *Suites* pour clavier. Cette musique particulièrement vivante et contrastée, tout sauf austère, laisse une grande place à l'improvisation et à la fantaisie. Passant de la plus grande virtuosité jubilatoire à des épisodes lyriques ou méditatifs dans des récitatifs souvent bouleversants, elle représente l'un des plus flamboyants exemples de rhétorique musicale dans l'œuvre de J.S. Bach.

Certaines de ces *Toccatas* sont quasi oubliées de nos jours, une anomalie qui, je l'espère, sera corrigée par l'édition de cet album.

LAURENT CABASSO

LAURENT CABASSO EN QUELQUES MOTS

« Cabasso marche sur les pas de Kempff, Haskil, Nat, Schnabel, avec un instinct poétique, une liberté d'allure qui distinguent cet artiste dans une génération riche en talents de premier plan. »

Alain Lompech (Le Monde)

Premier Prix de Piano et de Musique de Chambre du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris à l'âge de 18 ans, il fut l'élève de Désiré N'Kaoua, puis d'Yvonne Loriod, Jean Hubeau, Ventsislav Yankoff et Christian Ivaldi. Dans le cadre du cycle de perfectionnement, il a également suivi les cours de Nikita Magaloff, György Sebok, György Sandor et Norbert Brañin. Il se perfectionne ensuite auprès de la grande pédagogue et disciple d'Arthur Schnabel, Maria Curcio-Diamand.

Lauréat de grands concours internationaux (Prix Géza Anda de Zürich en 1982, Tokyo en 1983, finaliste du concours Clara Haskil à Vevey en 1987), Laurent Cabasso entame alors une importante carrière musicale internationale. Il donne de nombreux récitals et concerts à Paris, (Théâtre des Champs-Élysées, Salles Pleyel, Gaveau, Philharmonie...), Zurich, Amsterdam et se produit dans de grands festivals (La Roque d'Anthéron, la Folle journée de Nantes, Piano aux Jacobins, Besançon, Montpellier ainsi qu'en Amérique et en Asie).

Invité de grands orchestres, dont l'Orchestre National de France, passionné de musique de chambre, il se produit régulièrement dans de nombreuses formations aux côtés des meilleurs musiciens d'aujourd'hui.

Laurent Cabasso est professeur au *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse* de Lyon. Il donne régulièrement des masterclass en France et à l'étranger.

Une discographie toujours saluée

La discographie de Laurent Cabasso restitue bien son approche de la musique et fait toujours l'objet d'un accueil chaleureux. Schumann : Choc du Monde de la musique, ffff de Télérama ; Prokofiev : Grand Prix du disque de l'Académie du disque français ; Chostakovitch/Prokofiev avec Sonia Wieder-Atherton : Joker de Crescendo ; Beethoven : sélectionné dans Le Monde parmi les meilleurs disques de l'année ; Diapason d'or pour son enregistrement consacré à Liszt avec l'organiste Olivier Vernet. Son dernier enregistrement consacré aux *Variations Diabelli* de Beethoven et à la *Wanderer-Fantaisie* de Schubert, qui paraît fin 2011 chez Naïve, est salué unanimement par la presse. Le disque est sélectionné par France Musique, Classica (*ses Variations Diabelli élues meilleure version lors d'une écoute à l'aveugle en Juin 2015*) et par Télérama (ffff) où Gilles Macassar écrit : « *Son enregistrement s'impose d'emblée avec une évidence si forte, une telle impression de " c'est ça ", qu'on est certain de détenir une interprétation qui fera date. Une version de référence ? Mieux : un engagement souverainement personnel, à la fois pleinement libre et scrupuleusement exact !* »



STEPHEN PAULELLO

J.S. バッハ

鍵盤楽器のための7曲のトッカータ

バッハがはじめに親しんだ楽器はヴァイオリンであった。ヴァイオリストでピオラ奏者でもあった父にヴァイオリンを習い、その中で音楽の基礎を身につけた。バッハはついでチェンバロ、そしてオルガンに親しむ。18歳でこれらの楽器を完璧に弾きこなし、作曲もした。はじめバッハは、多声的な楽想の表現に向いているチェンバロやオルガンの曲を書いた。その後、オーケストラや他の楽器のための曲、そして声楽曲を書くようになる。

思春期を過ぎたばかりのバッハは、ディートリヒ・ブクステフーデに出会い、北ドイツの作曲家たちの作品を知った。そのことでバッハの創作への情熱はより具体的なものになっていく。バッハの一生に決定的な影響を及ぼしたこの出会いは、彼の想像力を激しくかきたて、作曲家は各楽器の可能性を極限まで追求するようになっていった。鍵盤楽器のための7曲のトッカータを書いたとき、バッハは何歳だったのだろうか。正確にはわからない。おそらくまだ20歳を少し過ぎたばかりだっただろう。血気さかんな青年、当時生まれつつあったすべての音楽に好奇心を持つ若者だった。アルンシュタットにおけるオルガン奏者としての仕事の中には、コラールにオルガンで前奏をつけるという仕事があり、オーアドルフの兄のもとで学んだとおり、パッヘルベルの手本に従って行っていた。しかしバッハ自身の個性がその多様性すべてをまとい、最良のかたちであらわれ出てくるには、何が必要だったのだろうか。

バッハが自分と最初の生徒たちの楽しみのために書いたトッカータこそが、その道を開いてくれたのである。トッカータは一つの形式ではなく、音楽ジャンルのうち、もっとも自由なものと言ええる。トッカータを作曲するにあたっては、明白な制約も、従うか背くかしかない既存の構造もないからだ。形式をつくるのは作曲家自身である。7曲のトッカータを追っていくことで、若き天才が手探りで次々と自らの形式を見つけていった様子を目と耳で確かめることができる。つまり、バッハはトッカータの中で、プレリュードとフーガ、即興的幻想曲、さまざまなエピソードが入った巨大なフレスコ画的作品、協奏曲というジャンルなどを開拓していくのだ。

7曲のトッカータは全体的にきっちりとした整合性のある作品群ではない。各曲は個別に花開き、それぞれが音色と形式をめぐる考察の結晶である。想像力燃え立つ若き作曲家の研究のさまざまな局面が、それぞれのトッカータにあらわれている。スティルス・ファンタスティクス気まぐれで自由な性格(トッカータ嬰へ短調)、北方の鍵盤楽器奏者がしばしば用いた対照的なエピソードの並置(トッカータニ長調)、プレリュードとフーガのような、より完成度の高い形式の応用(トッカータハ短調)、3楽章からなる協奏曲形式(トッカータト長調)などである。

バッハはそれ以前からさまざまな対比を好んで使っていた。たとえば、レガートの部分とスタッカート部分の対比。あるいは、激しく力強いレチタティーヴォと、聴く者を引きこむ緊張感に満ちた半音階の疾走、夢見るような美しい旋律の優美な線が聞き手を瞑想に誘う、時にメランコリックな、テンポの緩やかな部分の対比。そしてバッハは、ブクステフーデの音楽を研究して学んだことを生かし、音のモザイクのかぎりなく多様な要素を、不連続なまま用いるのではなく、巧みに融合するすべを探ったのである。

これらのトッカータを注意深く聴くと、若き音楽家の音楽形式に関する探究の足跡をたどることができる。バッハは独自の音楽形式を次第に使いこなすようになる一方、ハンブルグやリュベックで彼を魅了したきらびやかなステリウス・ファンタスティクスにも忠実だった。おかげでバッハは、曲のさまざまな要素を、隠れたたった一つのモチーフ／リズム細胞の上に築くこともできたのである。バッハがそのような隠れた統一性によって実現したものは、それより少し前にライプツィヒの哲学者ライプニッツが「多様性の中の同一性」と定義したバロック芸術の理想でもあった。そこでは多様性が、それを支える唯一なるもののおかげで生きてくる。バッハのトッカータは複数の局面からなるが、構成要素が自立したジャンルになっていく例もある。ヨーロッパに広がり始めていたイタリア風協奏曲の三楽章形式が用いられるのもそうだ(トッカータニ短調とトッカータホ短調)。明確な二部形式も確立され始め、特にバッハにとって意味深い悲愴な調性であるト短調のトッカータではそれが見られる。

トッカータの精神は、どの作品にも共通している。即興的な性格が強く、コントラスト豊かで自由な導入部から、華やかな結末部分に至り、音楽家はそこで聴衆に別れを告げる。

バッハの手になるトッカータとされている7曲の順番は、出版にあたってつけられたものである。したがって、自分の好みの順番で弾いたり聴いたりしてよい。

トッカータト長調 BWV916で、バッハはこの時期に知ったイタリア風協奏曲の三楽章形式を用い、プレスト、アダージョ、フーガという構成をとった。最初のプレストはロンド形式にもとづいており、ロンド主題と、対照的な主題が交互に現れる。中間部のアダージョは典型的なバロック芸術の趣をたたえ、装飾を伴った長くメランコリックな旋律が多声的な構造に支えられて展開されていく。跳ね回るようなフーガが輝かしく曲を締めくくる。

トッカータハ短調 BWV911には、バッハの円熟期のプレリュードとフーガの兆しのようなものが聴かれる。この曲は明確に分かたれた二つの部分からなるが、その二つは続けて演奏される。重々しい性格のアダージョから切れ目なしに長いフーガが始まるのである。フーガの主題はプレリュードのいくつかの楽想とつながりがあるため、二つの部分の語り口が異なっても、全体に統一感が保証されている。バッハは対主題をフーガの2番目の部分の主題として使うことで、統一感をさらに強めている。ここでも、若き音楽家の深遠な作曲技法に感嘆させられる。

そして、7曲中でもことに重要なトッカータニ短調 BWV913。将来の協奏曲やソナタに少し似て三つの部分からなる。協奏曲やソナタが生まれるには、1711年に刊行され、ただちにヨーロッパの音楽界全体に影響を及ぼしたヴィヴァルディのはじめのコンチェルト集をバッハが知るまで待たねばならない。この曲は対照的な複数の楽想をはらむトッカータ部分から始まり、一つ目のフーガ(どちらかというトフガート)が続く。その第一部分の後に来るのは、協奏曲におけるアダージョの緩徐楽章のような部分だ。伴奏つきでアリアのように歌い上げられる、これぞアリオゾという部分である。結論部分には大規模なフガートが来るが、その主題は最初のトッカータから取られている。三拍子が用いられ、ダンスの雰囲気の中で曲が閉じられる。

イタリア風協奏曲にさらに似た書法が見られるのがトッカータホ短調 BWV914だ。三つの部分からなるが、それぞれを構成するモチーフが互いに明らかな関連性を持っている。他のトッカータと同じく、はじめに導入として自由な形式のトッカータがあり、ポリフォニックなアレグロが続く。これは実際のところ、四声で二つの主題を持つフガートである。楽しいというよりは厳かな趣だ。次の中間部はアダージョのテンポでと指示されており、先ほどのトッカータより

も自由な変化が見られる。導入部から取られた主題を用いるフーガがその後につき、曲を締めくくる。次男のカール・フィリップ・エマニュエル・バッハの証言によると、バッハは一生ヴァイオリンを弾き続けたという。作曲家はここでまさにヴァイオリンの技法を頭に浮かべ、表現の幅を広げている。後期の作品に顕著に見られることだが、鍵盤楽器的なポリフォニーとヴァイオリン音楽独特の語り口(当時の理論家がimitatio violonisticaと呼んだもの)を両立させるといふ、不可能なことをすでにここで実現しているのである。

リュウベックで、バッハはアンドレアス・ヴェルクマイスターが実現した調律法を知った。ブクステフーデは聖母マリア教会のオルガンにそれを導入し、おかげで長調と短調のさまざまな調性のあいだを自由に行き来し、転調することが可能になった。若き作曲家バッハも続いてそれに夢中になり、当時あまり使われることがなかった嬰へ短調を使うという冒険に出た。この調性について、ハンブルクの理論家ヨハン・マッテゾンはそのすぐ後にこう述べている。「[嬰へ短調は]大いなる悲しみへと誘うが、それは死の悲しみというよりは、物憂い愛の悲しみに似ている。また、この調性は抑制された奇妙な感覚、気が滅入るような何かを持っている」。劇的な雰囲気支配するこのトッカータ 嬰へ短調 BWV910で、まずはレチタティーヴォが毅然と語り出す。そのディスクールは十八部音符の突風となって縞模様を描きながら空を駆け巡り、最後には低音に沈む。暗いポリフォニックな部分を経て、一つ目の「非常に速く、スタッカート」の激しいフーガが始まる。推移部の後、二分の三拍子の二つ目のフーガが来る。ブクステフーデのプレリュードの構造が思い出され、レチタティーヴォ風の自由な結論部に至るまでその影響が感じられる。若きバッハは自らの作曲技法を究めつつ、鮮やかな名人芸に陶醉しているように思われる時もある。だが彼はすでにこの時点で巨匠だった。

トッカータ 短調 BWV915では、その後バッハが用いるような、互いに補完し合う独立した二部からなる作品構成、つまりプレリュードのような自由なスタイルの曲にフーガが続く構成が用いられている。「トッカータとフーガ」のようなものだ。本来の意味でのトッカータは性格の異なる複数の部分からなり、それらは切れ目なく続いていく。つまり、導入部のレチタティーヴォ、ポリフォニックなアダージョ部分、イタリア風協奏曲のようにフーガで書かれた明るいアレグロ、ついでまた悲愴な性格のアダージョが来る。そしてジークのリズムにのり、ひょこひょこ歩くようなフーガが始まる。執拗で頑固、長く複雑なこのフーガは、見事な対位法の構造を持っている。冒頭の導入部のテーマが繰り返され、作品が閉じられる。これは、不完全に思えるものよりも未完成なものを好むバッハがその後好んで使った手法だった。

北ドイツの作曲家たちは、幻想曲ともトッカータとも呼べるようなプレリュードの中で、性格の異なる複数の部分を、祭壇画のパネルのようにつなげたり並置したりしていた。バッハは、彼らから譲り受けたこのモデルに立ち戻って、トッカータ 二長調 BWV912を作曲している。いつも通り、能弁なレチタティーヴォで曲は始まり、協奏曲風のアレグロが続いて、アダージョと記された推移部分が来る。トッカータらしく、個性的なテーマや語り口にあふれている。完全に自由な精神で演奏してほしいと示すために、作曲家は「コン・ディスクレツィオーネ」と記したが、これはラテン語の「アド・リビトゥム」と同じ意味にとっていいだろう。プレストの推移部分を挟み、最後にはジークの跳ねるようなリズムで駆け抜けていく二重フーガにのって、この曲のさまざまな構成要素が結末部分へと収斂していく。

ジル・カンタグレル

(日本語訳:博多かおる)

ステフェン・ポレロ Stephen Paulello のピアノ“opus 102 ”でバッハを弾く

はじめてステフェン・ポレロのピアノ“opus 102 ”を弾いた時、三つのことに驚いた。一台のピアノにそろっていることはめずらしい美点だが、この楽器に集約されていたからだ。ポレロのピアノでは、信じがたいほど長く音が持続し、並行弦のおかげでそれぞれの音のパートが完璧に聞き分けられ、光に満ちた澄んだ音色が出せる。こうした特徴のおかげで、ポリフォニックな作品が引き立ち、特にバッハの作品においてはそれが顕著だ。単なる好奇心から、これらの作品をチェンバロで弾いてみたこともある。その素晴らしい経験以来、わたしは、それと同じ輝き、同じ正確さ、鋭さを表現できるピアノに出会える日を夢見てきた。トッカータ全体に刻み込まれているバッハの思考やレトリックを、より整合性のあるかたちで表現したかったのだ。ピアノでバッハを弾く時、今までわたしは何かしら違和感を覚えてきた。ステフェン・ポレロの楽器を弾く時はまったく違う。ポリフォニーは明確になり、この音楽に重要なみずみずしい音色を見出すことができる。この革新的なピアノは、バッハのトッカータが持つ若々しさと生命力を解き放ってくれるのである。

鍵盤楽器のための7つのトッカータは、バッハが25歳になる前に作曲された。この崇高で多彩な一連の作品は、バッハが後に作曲することになるカンタータや受難曲、鍵盤楽器のためのパルティータや組曲などを予告する内容を持っている。トッカータの音楽は生き生きとしてコントラストに富み、けっしていかめしくはなく、即興性や奔放な想像力を発揮する余地を演奏者に残してくれている。ヴィルチュオーゾで澁刺とした楽想が聞こえると思えば、心を深く揺さぶる叙情的で瞑想的な楽想があらわれる。トッカータは、J.S.Bachの作品の中でも、彼の作曲技法がもっとも華やかに咲き出た作品群の一つであろう。これらの作品が現在、リサイタルでほとんど弾かれないのは残念であり、このアルバムがその状況を少しでも変えることになれば幸いである。

アリアンヌ、ステフェン・ポレロ、フロラン・アルブレシュト、ティボー・ラン・カン、エティエンヌ・コラール、ブリュノ、ジルベール、そしてこの計画の実現あたり、わたしを支えてくれたすべての人々に感謝を捧げる。

ローラン・カバツ

(日本語訳: 博多かおる)

ローラン・カバツ略歴

「カバツは、ケンプ、ハスキル、ナット、シュナーベルに続くピアニストだ。その詩的な直感としなやかな気品は、才能あふれる同年代のアーティストの中でも、カバツを他とは違う特別な存在にしている」(アラン・ロンベッシュ『ル・モンド』)

ローラン・カバツは18歳でパリ国立高等音楽院ピアノ科・室内楽科を一等で卒業した。デジレ・ソカウア、イヴォヌ・ロリオ、ジャン・ユボー、ヴェンツィスラフ・ヤンコフ、クリスティアン・イヴァルディらに師事。大学院では、ニキタ・マガロフ、シェベーク・ジェルジ、シェンドル・ジェルジ、ノルベルト・ブレイニンらの指導も受けた。その後、アルチュール・シュナーベル、マリア・クルチオなど偉大な指導者のもとで学んだ。

数々の国際コンクールに入賞(1982年ゲザ・アンダ、1983年東京国際、1987年クララ・ハスキル)し、国際舞台での華やかな活躍が始まった。パリ(シャンゼリゼ劇場、サル・プレイエル等)、オランダのアムステルダム・コンサートヘボウ、スイスのチューリヒ・トーンハレ、オーストリアのザルツブルク祝祭劇場などで演奏し、数々のフェスティヴァルにも出演してきた(ロック・ダンテロン国際ピアノ音楽祭、ナントの熱狂の日、ジャコバン国際ピアノ音楽祭、ブザンソン音楽祭、モンペリエ音楽祭、他にもアメリカやアジアにて)。

フランス国立管弦楽団など第一級のオーケストラと共演するほか、室内楽の名手として、今日の各楽器の名手たちと共演している(ソニア・ウィエーダー・アザートン、アレクサンドル・タロー、ジェラルド・プーレ、シルヴィア・マルコヴィチ、ヴァディム・レーピン、オリヴィエ・ヴェルネ、アルデオ四重奏団など)。

ローラン・カバツは現在、リヨン国立高等音楽・舞踊学校教授。フランスや海外で定期的にマスタークラスも行っている。

熱く迎えられた録音の数々

これまでにリリースしてきたCDには、カバツの音楽へのアプローチがそれぞれよく表れており、いずれも非常に高い評価を受けてきた。シューマンの録音は『テレラマ』誌の「衝撃の世界的名盤fff」を、プロコフィエフの録音はフランス・ディスク・アカデミーのグランプリを、ソニア・ウィエーダー・アザートンとのショスタコーヴィッチ／プロコフィエフの録音はその年の最優秀ディスク賞を、オルガン奏者オリヴィエ・ヴェルネとのリストの録音はディアパゾン・ドールを受賞した。2011年にリリースされたベートーベン《ディアベリ変奏曲》とシューベルト《さすらい人幻想曲》をおさめたCDは各方面から熱い賞賛を受け、フランス・ミュージック、『クラシカ』誌で讃えられ(後者では《ディアベリ変奏曲》名盤ブラインド聴き比べ第一位を獲得)、テレラマfff賞などを受賞した。『テレラマ』誌の選評に、ジル・マカッサールは次のように書いている。「この録音は聴いた者は『まさにこれだ!』と叫び、これこそ一時代を画する演奏だと確信する。「聴くべき演奏」であるだけでなく、どこまでも自由に、どこまでも正確に、演奏者が自らの全存在をかけて弾いた録音だ」と書いた。

Label : Paraty

Directeur / Manager : Bruno Procopio

Prise de son et mastering / Sound and master editing : Etienne Collard

Direction artistique / Artistic direction : Etienne Collard

Photographe / Photographer : Damien Boisson-Berçu

Création graphique / Graphic design : Antoine Vivier

Texte de présentation / Liner notes : Gilles Cantagrel et Laurent Cabasso

Traductions / Translations : Kaoru Hataka (Japonais), Jonathan Macfarlane (Anglais)

Enregistrement / Recording : 5-9 sept. 2019 / Studio Stephen Paulello, 89140 Villethierry

Piano : Stephen Paulello «opus 102»

Accord / Tuning : Stephen Paulello

Paraty Productions : contact@paraty.fr www.paraty.fr

Remerciements : Ariane, Stephen Paulello, Florent Albrecht, Thibault Lam Quang, Etienne Collard, Bruno, Gilbert, et tous ceux qui m'ont patiemment accompagné et soutenu dans la réalisation de ce projet, et en particulier l'association «les Amis de Simplicissimus» sans l'aide de laquelle cet album n'aurait pu voir le jour.

