Willowhayne Records
TOCCATAS AND FANTASIES
J.S. BACH
C.P.E. BACH
P. SEABOURNE
KONSTANTIN LIFSCHITZ

TOCCATAS AND FANTASIES
KONSTANTIN LIFSCHITZ

CD 1 **79:16**

JOHANN SEBASTIAN BACH
1. Toccata in F sharp minor, BWV 910 12:54

PETER SEABOURNE
2. Toccata No. 1 5:20
3. Fantasia Lachryma 6:03

JOHANN SEBASTIAN BACH
4. Toccata in C minor, BWV 911 11:07

PETER SEABOURNE
5. Toccata No. 2 5:07
6. Fantasia Tragica 6:11

JOHANN SEBASTIAN BACH
7. Toccata in D major, BWV 912 13:16

PETER SEABOURNE
8. Toccata No. 3 2:46
9. Fantasia Tenebrosa 2:05

JOHANN SEBASTIAN BACH
10. Toccata in D minor, BWV 913 14:25

CD 2 **65:30**

CARL PHILIPP EMANUEL BACH
1. Fantasia in E flat major, H 348 6:12

PETER SEABOURNE
2. Toccata No. 4 5:24
3. Fantasia Meditativa 5:02

JOHANN SEBASTIAN BACH
4. Toccata in E minor, BWV 914 8:02

PETER SEABOURNE
5. Toccata No. 5 5:16
6. Fantasia Malinconica 4:11

JOHANN SEBASTIAN BACH
7. Toccata in G minor, BWV 915 9:23

PETER SEABOURNE
8. Toccata No. 6 4:23
9. Aria Sarabanda con Variazioni 8:40

JOHANN SEBASTIAN BACH
10. Toccata in G major, BWV 916 8:55

TOTAL TIME: 144:46

THE IDEA

Konstantin Lifschitz is a renowned Bach interpreter. He is also a good friend. He approached me a few years ago with an idea: how would it be if I were to compose a set of toccatas to interleave with the seven early works of Bach? After the inevitable nervousness of sharing a bed with such a genius, I increasingly warmed to the idea. Bach's works were multi-sectional pieces and I wanted, in the main, to take this as my template. Mine would not directly refer to his compositions (I would not dare!). Certainly they would not indulge in neo-Baroquery; there was plenty of that in the 20th century, arguably rather too much. Instead it was the general concept both of "toccata", and specifically how it shaped Bach's miniature tone poems that appealed. The hope was for an interesting interplay and juxtaposition. I worried that a whole double disc of rapidly moving music might be too homogeneous a listen, so I decided to pair my toccatas with more reflective, aria-based pieces, culminating in a miniature set of *Goldberg*-style variations on a saraband. Thus this project was born – a showcase for the multi-faceted artistry of Konstantin Lifschitz.

BACH'S TOCCATAS

It is not known exactly when Bach wrote the seven Toccatas BWV 910–916. They are often ascribed to around 1707-13, broadly coinciding with his time at Weimar where he served as organist to Duke Wilhelm Ernst, though at least two of them predate this in earlier versions. The specific instrument intended not being stated, they are most often played on the harpsichord but occasionally also on the organ, and indeed by many pianists. It is unclear whether the composer intended the toccatas as a set, though BWV 913 is entitled *Toccata Prima* in some sources, which may imply the possibility. Regardless, performers now present them this way as befits their shared formal and stylistic characteristics. It makes a satisfying, cohesive sequence.

The composer's autograph scores are not extant and we have only copies by Bach's relatives and others as sources. These contain numerous variants, and indeed some ambiguities. Three are found in the Andreas-Bach Book, a collection compiled by Bach's older brother Johann Christoph, and an early version of BWV 912 is included in the same brother's Moller manuscript.

In the 19th century, toccatas became pieces characterised by rapid perpetual motion, the genre's name and concept deriving in the late 16th century from the Italian verb toccare, to touch; the fingers moving so rapidly that they barely touch the keys. However, in his early toccatas, Bach instead employs a multi-sectional form: virtuosic passages of scales, arpeggios and figurations are juxtaposed with fugues, gigues and more reflective recitatives and arias. Thus each in effect becomes a miniature sonata or rhapsody. His approach is strongly influenced by the work of Buxtehude, the composer whom Bach famously walked 400km to hear at Lübeck in 1705. Bach copied many of the older composer's works which served as models for further development.

Bach's **Toccata in F sharp minor BWV 910** [CD1 Track 1] opens with a somewhat ruminating rather than brilliant flourish followed by an imitative passage where the direction of travel, notational and emotional, always seems downwards. We arrive at an intense, saraband-like section with an insistent falling chromaticism and a melody whose phrases are concentratedly focussed within a small pitch range. This evokes a feeling of introverted contemplation. The tension is broken

as the music breaks free into an extended, dynamic three-part fugue, again with a descending subject – essentially a scale with a cadential trill. The countersubject's persistent semiquaver movement continues over into the succeeding passage but in rather different guise. A simple one-bar repetition, no fewer than 21 times, takes us through a series of harmonic twists and turns. Perhaps this idea stemmed from Bach's discovery and exploration of contemporary Italian composers. The toccata concludes with a second fugue, again employing a falling chromaticism, and thematically related to the earlier saraband.

My **Toccata no. 1** [CD1 Track 2] trumpets out an arresting cocktail of acciaccaturas, bell chords and animated melismas. The mood is joyful, almost ecstatic. The energy quickly dissolves into a more thoughtful, undulating canzona: perhaps a distant, serenading Spanish guitarist strums gently as he allows free reign to his ornate vocal embellishments. The music briefly becomes innocently playful – Debussy-esque even – before fading into the shadows. The piece continues with a slightly awkward, lumpy dance where a few toes are stepped upon and poise is barely maintained. Little by little, elements of the guitar and the opening clarion intrude, the dance growing less controlled until the bell chords return to complete the story.

The mood changes utterly in my **Fantasia Lachryma** [CD1 Track 3] where interlocking triads smear and coalesce in a hazy dream-landscape, allowing only small openings for melodic ornamentations. Here is mystery and sadness. The intensity grows; the underlying high emotion breaking through before sinking away into an eerie ghost world of chill breezes and pallid tones. The opening sonority returns and the music ebbs away.

An improvisatory flourish boldly announces Bach's **Toccata in C minor BWV 911** [CD1 Track 4]. The opening motif is developed a little further in a brief imitative passage. The mood turns reflective in a gently moving contrapuntal tapestry based around an arch-shaped subject, but the stillness is invaded by more rapid movement and as a result becomes more emphatic. This opening section concludes with an embellished cadential passage, the whole serving as a prologue to the main drama – an extended fugue. This is based around a repeated triadic figure with a lengthy sequential tail. A countersubject featuring octave jumps melds with the main subject lending the fugue a unity that perhaps at times becomes a little homogeneous in tonality and texture, though the scope of its architecture is undoubtedly impressive. At what seems to be its drawing to a close, the music dissolves into another melisma, perhaps mirroring the opening. However, far from resolving, it comes to rest on the dominant, not the tonic, and the fugue strikes up again, this time with a new countersubject of continuous semiquaver motion. Moments of concerto-like brilliance now appear with rapid passagework and a sense of unstoppable energy propelling us towards a final flourish.

Bach was a well-known "borrower" of both his own works and those of others. Sometimes these were pressed into contexts far from their originals. Similarly, my work is richly self-referential and magpie-ish. My **Toccata no. 2** [CD1 Track] was seeded by a song composed twenty years ago, setting words by Wang Wei (699-761), in which old man wistfully closes his door at day's end. This mood is reflected in the poignant "still centre" of Toccata no. 2, recapitulated at its close, but more especially in the opening breath of wind, carrying to our ears the poem's "distant bells". There the similarities end. Interrupting, energetic presto 6/16 sections, far removed in feeling, progressively invade the opening idea and conflate with it. Eventually a stately galliard is reached with the faster material now becoming a kind of internal filling-out texture, not unlike the tremolandi

found in two of the Bach works here. A romping, gigue-like section intrudes which gradually reveals it is none other than the earlier fast music and this leads to a further reprise of the galliard. A tender moment of pathos and a final frisson of wind close the storybook.

My **Fantasia Tragica** [CD1 Track 6] is intense, sonorous and rich-toned. Cast as a slow, triple-metre dance, not quite a saraband or galliard, its high emotion seems quite raw. A second, much sparer passage follows, as if spent, but this too is incapable of self-control and the feeling wells up again. The dam bursts in a torrent of notes which plunge their way to an almost bitter reprise of the opening. A pallid echo of the second idea leaves us in desolate emptiness.

Bach is renowned for his celebratory use of D major: one thinks of the Well-Tempered Clavier preludes, the Magnificat, the Sanctus from the B minor Mass, or the orchestral suites. Likewise, in his **Toccata in D major BWV 912** [CD1 Track 7], exuberance and energy are predominant, though not universal. At the start we imagine trumpets and bustling strings in scales and elaborate triadic patterns. These elements will return later as thematic "hinges", along with a particularly striking tremolo effect. Unlike in Bach's first two toccatas, the second section is dancing, almost bouncing in style. Italianate ritornelli of joyful leaps and staccato chords interleave with episodes based around busy arpeggio figurations. A more thoughtful corner is turned in the ensuing recitativo where the returning tremolandi punctuate poignant dotted rhythms. The earlier scales also make an appearance and guide us towards the central fugue, understatedly reflective in mood and coloured by much chromatic inflection. It is cast in the relatively remote key of F sharp minor. A second transitional passage once more finds scales amidst harmony in modulatory flux. The moment of release is reached in an ebullient gigue-fugue, more harmonic than contrapuntal arguably, which spins and sparkles, ending in a dizzying, emphatic flurry. Of the seven toccatas perhaps this is ultimately the most accomplished and satisfying.

My **Toccata no. 3** [CD1 Track 8] is the only one cast in a more familiarly 19th century toccata manner; that is to say a single-section, fast moving piece. In each of the nine currently existing ***Steps*** cycles one movement alludes to a bird in flight, most often a lark, but it is less about its real-life song than its free inner spirit, and its actual movement through the air. Here there is a strong headwind to be fought, portrayed in the undulating left hand figuration. This results in frequent abrupt checks to its progress – irregular stabs of staccato chords. Both the heights and the depths are visited, but somehow the song is indomitable and it weathers the storm... almost.

Fantasia Tenebrosa [CD1 Track 9] picks up this movement but now we are in a more mysterious, nebulous, shadowy, obscure world of muffled cross-currents. Written on four staves, there is an almost continuous wash of polytonal sound throughout the piece's relatively short span. A hymn-like melody reaches out of the fog but remains half-seen, ultimately disappearing back into the depths.

Bach's **Toccata in D minor BWV 913** [CD1 Track 10] takes its time to gather momentum rather than bursting in with dazzling virtuosity; the opening as if for feet on organ pedals. A somewhat melancholy passage follows, dominated by sequential, descending lines and chromatic inflections – an extended musical sigh. A brief presto interjects and leads to a

substantial fugue, measured and thoughtful in tone, with stepwise movement dominating in contrast to some of the more athletic fugues in the other toccatas. As it progresses, greater semiquaver movement is introduced as though the music were trying to escape its self-restraint. Ultimately this is achieved over an extended cadence. The page is turned by a short rhetorical interjection and we find ourselves contemplating a single slow bar from multiple harmonic perspectives as a sequence of 23 transposed reiterations produces a somewhat hypnotic effect – this has obvious parallels with the F sharp minor toccata. As if all that went before was a gradual gathering of strength and will, the final allegro bursts forth with great energy. More "concerto-fugato" than true fugue, its short arpeggio-based subject creates a bold forward movement that is maintained throughout. Fragments gleefully ping from voice to voice, often sequentially, with telling register changes and quasi solo-tutti effects. The closing page is especially effective with a telling final upward surge towards the final cadence.

Johann Sebastian's second surviving son, Carl Philipp Emanuel, developed a visionary style focussed on highly expressive and dynamic gestures, his innovations leading eventually to the forging of the Classical style. A famous keyboard player and the author of the seminal *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, he wrote numerous sonatas, fantasias and rondos. The **Fantasia in E flat major H 348** [CD2 Track 1] appears to date from the 1740s and takes the form of a free-ranging, improvisatory exploration. Its delightful, bubbling, arpeggiated opening gives way to a series of scale-based flourishes and chords where performers are free to create their own patterns. Dramatic diminished sevenths heighten the tension, as do striking passages in octaves, frequently employing dotted rhythms. Plaintive echoes often follow in their wake. A further iteration of the opening follows, and a final gestural section. One can imagine the deep impact that such a rhapsodic work might have made upon its original listeners.

A bright airiness opens my **Toccata no. 4** [CD2 Track 2], a little reminiscent of Debussy perhaps. If so this "little shepherd" is a virtuoso on his pipes! His unrestrained joyfulness eventually ebbs, and the clouds roll in. Now at a slower tempo only little snatches of his characteristic triplets interject, but the melody is sadder, more chromatically inflected. The intensity grows and passions rise as the music attempts to soar again, if somewhat gruffly. The "toccata proper" then takes off with an almost crazed, out-of-control feel as seemingly random notes ping from all registers in answer to eddies of interlocking triads. This is music of exceptional difficulty! Moments of passion gradually saturate the texture and the music loses self-control. Then, all of a sudden, the little piper is back on the hillside, as if nothing had happened – just a tiny memory of the toccata hints that it *did*...

In his Passions and cantatas, Bach often enjoys the interplay of something slow moving set against a pair of wind instruments playing faster figurations. In my **Fantasia Meditativa** [CD2 Track 3] this idea is mirrored. We hear perhaps a solo cello or gamba playing both its own bass notes and a highly ornamented melody whilst two flutes play faster triplets above. Here the contrast is heightened as each element has in its own key so there is a slight sense of misalignment. Cast in three verses, each is followed by a kind of ominous rainfall, beginning quietly but building in terror and volume as it approaches. With each new stanza the melodic ornamentation grows and the flutes fragment. The final verse closes with the merest reminiscence of the rain as the music uneasily evaporates.

Bach's **Toccata in E minor BWV 914** [CD2 Track 4] is in some respects the most compact work of the set. Given that only

parts of it are included in some manuscript copies it may perhaps have existed in earlier, shorter forms. Its brief introductory section, predominantly in a low register, lends it a restrained, understated character. There follows a concise double fugue, one subject featuring a characteristic leap, the other a sequential pattern laden with possibilities for harmonic suspensions. There is again a proclivity for middle- and lower- register sonorities. The central adagio section is effectively a lengthy series of improvisatory gestures forming progressively embellished cadences. The tremolando effect from the D major toccata also makes an appearance. The final fugue carries with it a certain question mark. A work with an almost identical subject is found in a manuscript in Naples ascribed (probably erroneously) to Benedetto Marcello. The direction of the "borrowing" is not clear. Regardless, the sustained, bustling, moto-perpetuo animation of this finale, based around rocking, repeated-note patterns and a falling chromaticism, is exhilarating, not least in its final bars which verge on the air of a Scarlatti fandango.

My **Toccata no. 5** [CD2 Track 5] shares something of the bright bells found in No. 1. Here the music is more metronomic, like an eccentric clock. Fast arches of decoration gradually expand until the clock abruptly stops under the strain. The slow section that follows shares a little with the descending chromatics of some of Bach's middle movements. The tone is regretful rather than tragic, and throughout a kind of dancing quality remains. Tensions build and the outpouring is more emphatic, but then crumbles. There follows another dance of great uncertainty, making only a few nimble steps before a further rhythmic misdemeanour. Things become ever more tangled necessitating attempts to restart. A climax is reached after which the opening bells and clock-ticks return and the mechanism tightens to the point of snapping.

My **Fantasia Malinconica** [CD2 Track 6] takes the form of a nocturne. Wide ranging arches of melody in both hands sing of wistful melancholy. Except for one brief moment, the underlying thoughts remain controlled and internalised throughout.

Bustling triplets begin Bach's **Toccata in G minor BWV 915** [CD2 Track 7]. This brief cascade leads to a concise saraband, its expressive melodic line highly ornamented. Though ending on a dominant, the following allegro launches out not in G minor but in a sunny, somewhat Handelian B flat major. This concerto-style movement features a confident melody above a busy walking bass, both elements serving as contrapuntal "subjects" of equal weight. Their somewhat similar rhythmic figurations offer opportunity for interplay and imitation, pointed with brief "tutti" ritornelli. A short recitativo interlude immediately returns us to more sombre colours, though ending in the tonic major. The main weight of the piece is the concluding fugue: a dotted-rhythm gigue which plays for some considerable time. Rather gruff and earnest in character it holds a certain awkwardness for the player, at times more nearly resembling an orchestral reduction. Despite its persistent onward drive and undoubted invention, such as the use of thematic inversion, the homogeneity of rhythm and figuration lends this lengthy section rather a monochrome feel. The work, unusually, concludes with a literal recapitulation of the opening flourish.

An unstoppable force approaches in my **Toccata no. 6** [CD2 Track 8] – a mad machine, an army or a tsunami... Double octaves pound away and throughout its short span there is no escaping the inevitable! When it does (apparently) subside, a bitter, snatched song emerges – of dark thoughts, anger even. This runs for some time but on pausing we hear an ominous, distant echo of the opening, tiptoe-ing into position for a dreadful return. It approaches and unleashes a final burst of fury.

Bach's famous *Goldberg Variations* are not to be emulated (though my old teacher Robin Holloway was audacious enough to embellish and recompose the whole set for two pianos!). However, wanting to create a finale to my work for occasions when it might be performed alone, I decided that a miniature set of variations might suit, the form being common in Bach's day: hence **Aria Sarabanda con Variazioni** [CD2 Track 9]. I resolved that these should not be free, but firmly in the Baroque manner, stick closely to the same duration and harmonic scheme. A hymn-like theme in rich polytonal chords provides the starting point and framework. It ends a semitone higher than it begins and thus each successive variation also rises likewise, so that over the entire span we arrive back, tonally, where we started. Variation 1 mirrors the pinging erraticness of Toccata 4, semiquavers appearing in rapid succession almost at random all over the keyboard. Variation 2 is more flowing with chords completing the two-bar phrases. Variation 3 is a miniature concerto, with both piano flourishes and orchestral chords simultaneously – it is thus frighteningly difficult! Its middle section takes on the air of a violin salon showpiece. Variation 4 is a whimsical staggering home after a night on the town, unsteady on its feet. Variation 5 is a brief tarantella and 6 a gruff argument. 7 flows in a butterfly-flitting manner. Variation 8 is calm and rather Messiaen-like in its added-note harmonies. Abruptly, the military Variation 8 intrudes, though its barking commands get a little tongue-tied. Variation 9 is fleeting and uncertain. Variation 10 begins the concluding sequence with a mad-dash horseman, hell-bent on escape as he gallops helter-skelter. This plunges without a break into the final variation, 11 – a maelstrom of thumping, tempestuous chords, seemingly as if the piano itself might break.

The three section structure of Bach's **Toccata in G major BWV 916** [CD2 Track 10] provides a framework for typically bright, open music of huge energy. It calls to mind the concerto transcriptions of Italian contemporaries made by Bach at around the same time. Scales, which in other toccatas remain primarily rhetorical devices, here become the main material for a joyful allegro and, thickened by chords, its ritornelli. Between come "solo" episodes of rocking semiquavers and arpeggio patterns. A central adagio moves to the relative minor, though the mood is poignant rather than tragic. The arching phrases of its tender melody again conclude with a falling scale. Scales also shape the vivacious subject of the final fugue and return repeatedly in parallel thirds and sixths to mirror the descending chords of the opening. As with the D major Toccata, the movement skips and gambols along merrily in gigue style though with two significant excursions into minor keys (placed at one third and two thirds through). There is much use of stretto, condensing the entries of the voices in cascades of imitation. With no little wit the movement closes in a tumble down the hill, leaving the listener to catch their breath.

© 2022 Peter Seabourne

PETER SEABOURNE (b.1960) grew up in a large farmhouse with his grandmother. Somehow this fostered a childhood passion for composing. He won a place in 1980 to Cambridge to read Music, studying with Robin Holloway. In 1983 he moved to York University, taking a doctorate in composition. During these student years he won two national prizes and was widely performed in the UK. However, he became increasingly dissatisfied with his work, and grew to hate much in the new music world. This led to him to abandon writing completely for some 12 years.

In 2001, a chance set of circumstances caused a sudden reawakening; a new voice simply "arrived", along with a flood of new pieces, including five symphonies, seven concerti, numerous chamber and vocal works, and a widely acclaimed series of nine large-scale piano cycles. Since 2004 he has won several international prizes and his work has been played, broadcast and commissioned across Europe, the Americas and China. It has drawn repeated plaudits from leading journals such as *Gramophone* and respected musicians alike.

Seabourne's language stands apart from much in contemporary writing, for which he retains a large measure of distrust. It is overtly communicative, emotionally powerful, often lyrical and always rhythmically inventive, yet shuns thin "accessibility". He follows his own path…

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Peter Seabourne (b. 1960)

Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788)

KONSTANTIN LIFSCHITZ has established a worldwide reputation for performing extraordinary feats of endurance with honesty and persuasive beauty. He gives recitals and performs concertos in the world's leading concert halls, besides being an active recording artist.

Born in Kharkov, Ukraine in 1976, at the age of five, Konstantin Lifschitz was enrolled in the Gnessin Special School of Music, Tatiana Zelikman class in Moscow. After graduating he continued his studies in Russia, England and Italy where his teachers included Hamish Milne, Alfred Brendel, Leon Fleisher and Theodor Gutmann. In the early 1990s, he received a grant from the Russian Cultural Foundation. He toured Japan with The Moscow Virtuosi, as well as with the St Petersburg Symphony Orchestra, also performing with Mischa Maisky and Gidon Kremer in many European cites. In 1995 he received the ECHO Klassik Award of "The Best Emerging Artist of the Year" for his first recording, and the following year he was nominated for a Grammy award for his recording of Bach's *Goldberg Variations*.

Since his sensational debut recital in the October Hall of the House of Unions in Moscow at the age of 13, Konstantin has performed solo recitals at major festivals and the most important concert venues worldwide, and has appeared with leading international orchestras including the New York Philharmonic, Chicago Symphony, London Symphony, San Francisco, St Petersburg Philharmonic, Moscow Philharmonic and Berlin Radio Symphony. As a soloist he has collaborated with leading conductors including Mstislav Rostropovich, Vladimir Spivakov, Yury Temirkanov, Sir Neville Marriner, Bernard Haitink, Sir Roger Norrington, Dietrich Fischer-Dieskau, and Marek Janowski, As a chamber musician, Konstantin has collaborated with Gidon Kremer, Maxim Vengerov, Vadim Repin, Misha Maisky, Mstislav Rostropovich, Natalia Gutman etc.. Konstantin appears as a conductor with many ensembles and orchestras. Directing from the piano, he released Bach's seven keyboard concertos with the Stuttgart Chamber Orchestra.

As a prolific recording artist, he has released numerous CDs and DVDs to critical acclaim. Amongst these are 8 recordings for the Orfeo label including Bach's Musical Offering, Gottfried von Einem's Piano Concerto with the Vienna Radio Symphony Orchestra (2009), Brahms Second Concerto and Mozart Concerto K.456 under Dietrich Fischer-Dieskau (2010), Bach's The Art of Fugue (2010), Bach's Goldberg Variations (2015) and Saisons Russes with works of Ravel, Debussy, Stravinsky and Jakoulov (2016). In 2008, a live recording of Lifschitz's performance of Bach's The Well-Tempered Clavier (Books I and II) at the Miami International Piano Festival was released on DVD by VAI. In 2014. Beethoven's complete Violin Sonatas with Daishin Kashimoto was released by Warner Classics. In 2020, Lifschitz released the complete Beethoven Piano Sonatas with Alpha Classics (Live recordings).

Konstantin Lifschitz is a Fellow of the Royal Academy of Music in London and has been appointed a professor of the Lucerne University of Applied Sciences and Arts since 2008.

Konstantin wishes to express my deapest recognition and gratitude for a long time support to Nancy Wight as well as to Ginger Taylor-Saclioglu for her encouragement and financial help.

A PROPOS

Konstantin Lifschitz est un interprète renommé de Bach. Il est également un très bon ami. Il y quelques années, il m'a fait part de l'idée de composer une série de toccatas qui pourraient s'intercaler entre les oeuvres de jeunesse de Bach. Après avoir en premier lieu succombé à l'inévitable nervosité de partager le lit d'un tel génie, je me suis laissé petit à petit convaincre par par cette proposition. Les oeuvres de Bach sont composées de morceaux à section multiples et je voulais principalement prendre cette formule comme modèle. Mes pièces ne réfèreraient pas directement à ses compositions (je ne m'en serais jamais permis!). Elles ne devraient certainement pas céder à l'esprit néo-baroque; il y a eu beaucoup de compositions de la sorte au 20ème siècle, sans doute un peu trop. Au lieu de cela, j'ai été beaucoup plus attiré par le concept général de la «toccata», et plus spécifiquement de la façon dont cette forme a défini les poèmes tonales miniatures de Bach. J'espérais créer une interaction et juxtaposition intéressantes. J'étais inquiet que l'intégralité de ce double album consacré à une musique avançant rapidement soit un peu trop homogène à écouter. C'est pourquoi j'ai décidé de mettre en pair mes toccatas avec des pièces plus réflectives, basées sur la forme d'aria, culminant avec une série de miniatures de variations dans le style de *Goldberg* de la forme sarabande. Ainsi ce projet est né - présentant l'art polyvalent de Konstantin Lifschitz.

LES TOCCATAS DE BACH

On ne sait pas exactement quand Bach a écrit les sept Toccatas BWV 910–916. Elles sont souvent datées d'environ 1707-13, correspondant de manière plus général à son temps passé à Weimar où il a servi d'organiste au Duc Wilhelm Ernst. Pourtant au moins deux de ces toccatas peuvent être datées antérieurement selon leur version première. Il n'y a aucune mention de l'instrument pour lequel ces oeuvres ont été écrites. Elles ont souvent été jouées au clavecin, mais occasionnellement peuvent l'être à l'orgue et beaucoup de pianistes les ont interprétées. Ce n'est pas clair si le compositeur avait l'intention de les présenter comme faisant parti d'une même collection. Pourtant, BWV 913 a pour titre *Toccata Prima* selon certaines sources, ce qui pourrait suggérer la possibilité d'un ensemble de pièces. Quoi qu'il en soit, les interprètes les présentent de nos jours de cette manière car cette catégorisation se prête bien à leur caractéristiques communes de style et forme. Cela permet d'obtenir une séquence cohésive et satisfaisante.

Les partitions signées de la main du compositeur n'existent plus et nous ne possédons plus comme sources que des copies de son entourage. Ces partitions contiennent de nombreuses différences, et même certaines ambiguïtés. Trois ont été retrouvées dans le livre Andreas-Bach, une collection rassemblant les oeuvre du frère aîné de Bach, Johann Christoph, et une première version de BWV 912 est inclus dans le manuscript Möller de son frère.

Au 19ème siècle, les toccatas deviennent des pièces au caractère rapide et perpétuel. Le nom de ce genre musical et son concept proviennent du verbe italien toccare datant de la fin du 16ème siècle qui signifie toucher. Les doigts bougent tellement rapidement que les touches sont à peine effleurées. Cependant, dans ses toccatas premières, Bach emploie une forme à plusieurs sections: des passages virtuoses de gammes, arpèges et motifs sont juxtaposés avec les fugues, gigues et des récits et airs plus réflectifs. Ainsi, chaque toccata devient une sonate miniature ou une rhapsodie. L'approche du compositeur

est fortement influencée par le travail de Buxtehude, pour lequel Bach - selon la légende - a marché 400 km pour entendre ses oeuvres jouées à Lübeck en 1705. Il a copié de nombreuses pièces de ses aînés qui lui ont servi de modèles par la suite.

Sa **Toccata en fa dièse mineur, BWV 910** [CD1 Piste 1] commence avec un passage ornemental plus songeur qu'éclatant, suivi d'un passage imitatif qui semble toujours prendre une direction émotionnelle et de notation descente. Nous arrivons alors à une section intense, semblable à une sarabande, elle est accompagnée d'un chromatisme insistant et d'une mélodie dont les phrases musicales sont concentrées sur un registre tonal restreint. Cela évoque un sentiment introverti de contemplation. La tension est interrompue quand la musique se libère et plonge dans une fugue dynamique et étendue en trois parties avec de nouveau un sujet descendant - fondamentalement une gamme avec une trille cadentielle. Le mouvement persistant de double croches du contre-sujet continue mais revêt une autre forme. Une seule mesure, répétée pas moins de vingt et une fois, nous conduit dans des noeuds et tournants harmoniques. Peut-être que l'idée prend son origine dans la découverte et l'exploration par Bach des compositeurs contemporains italiens. La toccata conclut avec une seconde fugue liée au thème de la sarabande apparue antérieurement, employant de nouveau un chromatisme descendant.

Ma **Toccata No. 1** [CD1 Piste 2] sonne le glas d'un cocktail saisissant d'acciaccaturas, d'arpèges soutenus et de mélismes animés. L'atmosphère est joyeuse, presque extatique. L'énergie se dissolve rapidement dans une canzona ondulante et plus prévenante. Peut-être que l'on peut entendre la sérénade distante et douce d'un guitariste espagnol qui donne entière liberté à ses ornementations vocales. Brièvement, la musique devient innocemment enjouée - même «Debussienne» - avant de s'évanouir dans les ombres. La pièce continue avec une danse un peu embarrassante et maladroite, où quelques pieds se font marcher dessus et le maintien se relâche. Petit à petit, des éléments de la guitare et l'ouverture du clairon s'immiscent dans une danse grandissante incontrôlable jusqu'à ce que les arpèges soutenus reviennent pour compléter l'histoire.

L'humeur change complètement dans ma **Fantasia Lachryma** [CD1 Piste 3] dans laquelle des tierces entremêlées s'étendent et se fondent dans un paysage brumeux et rêveur, permettant seulement des petites ouvertures pour les ornementations mélodiques. Ici se trouve le mystère et la tristesse. L'intensité grandit; la forte émotion sous-jacente émerge avant de replonger dans un monde inquiétant et fantomatique de brises froides et tons fades. La sonorité du début de la pièce revient et la musique disparaît.

Une improvisation ornementée annonce audacieusement la **Toccata en do mineur, BWV 911** de Bach [CD1 Piste 4]. Le motif d'ouverture est développé un petit peu plus tard dans un bref passage imitatif. L'humeur se tourne à la réflection en instaurant une tapisserie contrapuntique au mouvement lent, fondée sur un sujet en arche. Soudain, le calme est envahi par des mouvements rapides qui deviennent plus véhéments. Cette section d'ouverture conclut sur un passage cadentiel embelli, le tout servant comme d'un prologue au drame principal - une fugue étendue. Ceci est basé autour d'une figure en tierces répétées avec une coda séquentielle allongée. Un contresujet présentant des sauts d'octaves fusionne avec le sujet principal prêtant à la fugue une unité, qui parfois devient un peu homogène dans la texture et la tonalité. Malgré tout, l'étendue de son architecture est indubitablement impressionnante. Alors que l'on pourrait penser que l'oeuvre arrive à sa fin, la musique se dissout dans un autre mélisme, peut-être en miroir avec l'ouverture. Loin de se résoudre, il se repose sur une dominante, pas

une tonique, et la fugue frappe de nouveau. Cette fois, elle introduit un nouveau contresujet au mouvement continu de double croches. Des moments semblables à l'éclat d'un concerto apparaissent avec des passages rapides et un sentiment irrépressible d'énergie qui nous pousse vers un geste final.

Bach était connu comme un «emprunteur» de ses propres oeuvres et celles d'autres compositeurs. Parfois, ces oeuvres étaient réutilisées dans un contexte loin de leur cadre originel. De même, mon travail est nourri de références à mes pièces et emprunte à celles des autres. Ma **Toccata No. 2** [CD1 Piste 5] trouve ses racines dans une chanson d'une vingtaine d'années, composée sur des mots de Wang Wei (699-761), dans laquelle un vieil homme ferme sa porte à la fin de la journée avec nostalgie. Cet état d'esprit se reflète dans le centre calme et poignant de la Toccata No. 2 et également à la fin de l'oeuvre. On le trouve encore plus dans le souffle du vent ouvrant la pièce, qui transporte le poème sonore des cloches distantes à nos oreilles. Les similarités s'arrêtent là. Des sections presto à 6/16 énergiques, retirées de sentiments et abruptes envahissent progressivement l'idée d'ouverture et la rejoignent. Finalement, une gaillarde majestueuse s'établit avec le matériel sonore rapide, qui est maintenant devenu une sorte de texture interne, différente des tremolandi trouvées dans deux des oeuvres de Bach présents sur cet album. Une section amusante aux allures de gigue s'immisce. Il est révélé petit à petit qu'elle n'est autre que le musique rapide antérieure qui amène plus loin à la reprise de la gaillarde. Un moment tendre et pathétique illustré par un souffle final frissonnant ferment le livre d'histoires.

Ma **Fantasia Tragica** [CD1 Piste 6] est intense, résonnante et au ton riche. Au style lent, danse à trois temps, pas vraiment une sarabande ou une gaillarde, l'émotion forte résultant de cette oeuvre semble brute. Un second passage plus rudimentaire suit, mais est encore incapable de contenir les émotions qui recommencent à monter. Le barrage éclate en un torrent de notes qui plongent vers une reprise amère du début. Un pâle écho de la seconde idée musicale nous laisse dans un vide désolé.

Bach est célèbre pour son utilisation festive de la tonalité en ré majeur: on peut penser aux préludes du Clavier bien tempéré, du Magnificat, du Sanctus de la Messe en si mineur ou les suites orchestrales. De même, dans sa **Toccata en ré majeur, BWV 912** [CD1 Piste 7], l'exubérance et l'énergie sont prédominantes, bien qu'elles ne soient pas universelles. Au début, nous pouvons imaginer les trompettes et les cordes agitées jouer en gammes, ainsi que le développement de motifs en tierces. Ces éléments reviendront plus tard comme des charnières thématiques, accompagnées d'un effet saisissant de tremolo. A la différence des deux premières toccatas de Bach, le seconde section est dansante, presque rebondissante. Des sauts joyeux de ritornelli et accords en staccato s'entremêlent avec des épisodes écrits sur des figures d'arpèges. Un recoin plus soigné introduit le récit suivant dans lequel le retour du tremolandi accentue les rythmes pointés incisifs. Les gammes précédentes refont une apparence et nous guide vers la fugue centrale, discrètement songeuse et colorée par de nombreuses modulations chromatiques. Tout cela est établi dans une tonalité relativement éloignée en fa dièse mineur. Un second passage de transition retrouvent de nouveau des gammes au milieu d'un flot modulant harmonique. Le moment de délivrance est arrivé en la forme d'une gigue-fugue exubérante, sans doute plus harmonique que contrapuntique, qui tourne et scintille, se terminant dans une effervescence virulente et vertigineuse. Des sept toccatas, celle-ci est finalement la plus réussie et gratifiante.

Ma **Toccata No. 3** [CD1 Piste 8] est la seule composée dans un style se rapprochant des toccatas du 19ème siècle; cela étant dit, elle est seulement écrite en une seule section empruntant une allure allante. Chacune des neuf étapes existantes répète un mouvement et fait allusion à un oiseau en plein vol, très souvent une alouette. Cette toccata ne réfère pas à une chanson basée sur des faits réels, mais plus à une chanson sur la liberté de l'esprit intérieur et son mouvement dans les airs. Ici, il y a un vent contraire qu'il faut battre. Cela est dépeint par les figures ondulantes de la main gauche et résulte en des contrôles brusques et fréquents de son progrès - des coups irréguliers d'accords en staccato. Les hauteurs et profondeurs sont toutes deux visitées, mais d'une certaine manière la chanson est indomptable et résiste à la tempête… enfin presque.

Fantasia Tenebrosa [CD1 Piste 9] reprend ce mouvement, mais nous sommes à présent dans un monde plus mystérieux, nébuleux, sombre et obscure de contre-courants feutrés. Composé sur quatre portées, on y retrouve presque une mélodie continue de sons polytonaux à travers la pièce de durée relativement courte. Une mélodie semblable à un hymne nous parvient du brouillard, mais reste à demi-révélée pour retourner et disparaître définitivement dans le profondeurs.

Au lieu d'émerger dans une virtuosité époustouflante, la **Toccata en ré mineur** de Bach, BWV 913 [CD1 Piste 10] prend son temps pour attraper de l'élan. Un passage mélancolique suit, dominé par des lignes descendantes régulières et des accents chromatiques - un soupir musical prolongé. Un bref presto s'interpose et amène à une riche fugue, mesurée, au ton musical attentionné, avec un mouvement diatonique dominant par contraste aux fugues plus athlétiques des autres toccatas. Alors que la composition progresse, un plus grand mouvement de double croches est introduit comme si la musique essayait d'échapper à sa propre retenue. Finalement, cela s'achève par une cadence prolongée. La page est tournée par une courte interjection rhétorique et nous nous retrouvons à contempler une unique mesure lente présentant des perspectives harmoniques multiples, une séquence de 23 répétitions transposées qui produit un effet hypnotique - nous pouvons retrouver des parallèles avec la toccata en fa dièse mineur. Comme si tout ce qui s'était passé avant était une manière progressive de rassembler des forces, le final allegro éclate avec grande énergie. Plus «concerto-fugato» que fugue, son sujet s'appuyant sur un court arpège crée un mouvement en avant téméraire qui se maintient tout le long. Des fragments sonnent joyeusement de voix en voix, souvent organisés en séquences avec des changements de registre efficaces et des effets quasi solo-tutti. La dernière page est particulièrement efficace avec une vague montante finale amenant à l'ultime cadence.

Le deuxième fils de Johann Sebastian ayant survécu, Carl Philipp Emanuel, a développé un style visionnaire se concentrant sur les gestes musicaux les plus expressives et dynamiques. Ses innovations ont éventuellement amené à forger le style classique. Pianiste célèbre et auteur de l'essai fondateur *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier*, il a composé de nombreuses sonates, fantaisies et rondos. La **Fantaisie en mi bémol majeur, H 348** [CD2 Piste 1] semble dater des années 1740 et explore la forme d'une improvisation sans restrictions. Son ouverture exquise, pétillante et formée d'arpèges donne voie à des accords et ornementations fondés sur une série de gammes qui laissent la liberté aux interprètes de créer leur propres motifs. Des septièmes diminuées dramatiques alimentent la tension, ainsi que des passages en octaves saisissants qui utilisent fréquemment des rythmes pointés. Des échos plaintifs s'en suivent. Une répétition tardive de l'ouverture resurgit pour amener la section finale. On peut imaginer la profonde influence qu'une telle pièce rhapsodique a eu sur les auditeurs de l'époque.

Une joyeuse légèreté ouvre ma **Toccata No. 4** [CD2 Piste 2], peut-être une réminiscence de Debussy. Si ce «petit berger» est un virtuose de pipeaux, sa gaité sans réserve s'épuise éventuellement et les nuages prennent place. Maintenant à un tempo plus lent, seulement de petits bouts de ses triplettes interrompent la nouvelle texture musicale. La mélodie devient de plus en plus triste et module de manière plus chromatique. L'intensité grandit et les passions montent alors que la musique essaye de nouveau de s'élever, de façon un peu bourrue. La «propre toccata» finalement démarre avec un sentiment presque fou, hors-control alors que des notes venant de tous les registres sonnent au hasard en réponse aux tourbillons des tierces entremêlées. C'est une musique de grande difficulté! Des instants de passions saturent graduellement la texture sonore et la musique perd contrôle. Soudain, le petit joueur de pipeau réapparaît à flanc de coteau comme si rien ne s'était passé - un bref souvenir de la toccata indique que quelque chose s'est en effet passé. . .

Dans ses passions et cantates, Bach aime souvent entremêler une section lente avec une paire d'instruments à vents jouant des motifs rapides. Dans ma **Fantasia Meditativa** [CD2 Piste 3] cette idée est reproduite. Nous pouvons entendre un solo de violoncelle ou de viole de gamba jouant en même temps des notes basses et une mélodie fortement ornementée alors que deux flûtes interprètent au-dessus de rapides triplets. Ici, le contraste est accentué car chaque élément a sa propre tonalité, donc il y a une légère sensation de désalignement. Structurée en trois vers, chaque vers est suivi par une sorte d'averses menaçantes, commençant calmement pour se transformer en terribles et torrentielles précipitations. A chaque strophe l'ornementation mélodique se développe et les flûtes se fragmentent. Le dernier vers se termine avec la moins importante réminiscence de la pluie alors que la musique s'évapore difficilement.

La **Toccata en mi mineur, BWV 914** [CD2 piste 4] de Bach est d'une certaine manière le travail le plus dense de la collection. Sachant que seules des parties de cette oeuvre sont inclues dans des reproductions manuscrites, on peut supposer que la pièce ait pu avoir des formes antérieures plus courtes. Sa brève introduction, composée principalement dans le registre grave, lui prête un caractère discret et restraint. S'ensuit une double fugue concise: un sujet présentant un saut caractéristique, un autre composé d'une échelle de motifs séquentiels avec des suspensions harmoniques potentielles. Il y a de nouveau une tendance à choisir des sonorités de registre médium et grave. La section centrale adagio est en réalité une longue série d'improvisations qui se forme progressivement de cadences ornementées. L'effet tremolando de la Toccata en ré majeur fait également une apparence. La fugue finale relève une question. Une oeuvre avec presque le même sujet est retrouvé dans un manuscrit à Naples attribué (probablement de manière erronée) à Benedetto Marcello. La supposition d'un emprunt n'est pas vraiment confirmée. Néanmoins, l'animation débordante, soutenue et moto perpetuo de son final, structurée autour de motifs balançant à notes répétées et d'un chromatisme descendant est enivrante; d'autant plus dans les mesures finales qui frise l'air du fandango de Scarlatti.

Ma **Toccata No. 5** [CD2 piste 5] partage des similarités avec les cloches éclatantes entendues dans la toccata No. 1. Dans cette pièce, la musique suit le pas du métronome comme une horloge excentrique. De rapides arcs décoratifs se développent graduellement jusqu'à que l'horloge s'arrête brusquement sous la pression. La section lente qui suit partage quelques traits avec le chromatisme descendant de certains mouvements centraux de Bach. Le ton est aux regrets plutôt qu'à la tragédie, et on peut retrouver une qualité dansante tout au long de ce mouvement. Les tensions s'accroissent et le déferlement musical est

plus emphatique, mais il s'effondre de suite. Une autre danse de grande incertitude s'ensuit, introduisant seulement quelques pas agiles avant qu'une autre infraction rythmique l'interrompe. Les choses deviennent de plus en plus emmêlées nécessitant de recommencer. L'apogée est atteint après que les cloches d'ouverture et les tic-tacs de l'horloge fassent leur retour. C'est alors que le mécanisme se tend au point de se casser.

Ma **Fantasia Malinconica** [CD2 piste 6] prend la forme d'une nocturne. Des arcs mélodiques de grandes amplitudes chantent aux deux mains avec mélancolie et nostalgie. A part ce bref moment d'expression, les pensées sous-jacentes restent contrôlées et intériorisées durant tout le long de la pièce.

La **Toccata en sol mineur, BWV 915** [CD2 piste 7] de Bach commence avec des triplets agités. Cette brève cascade de notes nous conduit à une sarabande succincte accompagnée d'une ligne mélodique expressive fortement ornementée. Bien que se terminant sur la dominante, l'allegro suivant n'est pas joué en sol mineur mais en une tonalité beaucoup plus ensoleillée voir «Handélienne» en si bémol majeur. Ce mouvement de style concertant présente une mélodie assurée au dessus d'une basse en mouvement continu. Les deux éléments servent de «sujets» contrapuntiques de poids égal. Leur motifs rythmiques presque similaires offrent la possibilité d'interaction et d'imitation. Ils sont ponctués par des brefs «tutti» ritornelli. Un court interlude récitatif nous ramène immédiatement à des couleurs plus sombres, bien que la fin soit écrite dans la tonique majeure. Le poids principal de la pièce réside dans la fugue conclusive: une gigue aux rythmes pointés occupant un temps considerable de l'oeuvre. Plutôt bourru et honnête de caractère, elle peut paraître maladroite à l'interprète car elle ressemble parfois plus à une réduction orchestrale. Pourtant sa persistante volonté d'avancer et son indubitable invention, telle que l'utilisation de l'inversion thématique, l'homogénéité rythmique et des motifs, tend à établir un sentiment monochrome à cette longue section. Exceptionnellement, l'oeuvre conclut avec une récapitulation littérale de l'ouverture ornementée.

Dans ma **Toccata No. 6** [CD2 piste 8], une force qu'on ne peut arrêter s'approche - une machine folle, une armée ou un tsunami… Des octaves doubles tambourinent et dans ce court lapse de temps, on ne peut échapper à l'inévitable! Quand cette force se retire, une chanson volée et amère émerge - des pensées sombres et même de la colère surgissent. Cela continue pendant un moment, et puis nous entendons un écho menaçant et distant de l'ouverture qui réapparaît doucement pour établir un retour épouvantable. L'écho approche et délivre un coup de furie final.

Les célèbres *Variations Goldberg* de Bach ne peuvent pas être imitées (bien que mon ancien professeur Robin Holloway a été assez audacieux pour ornementer et recomposer toutes les variations pour deux pianos!). Cependant, désirant créer une pièce finale pour mon oeuvre auquel cas elle serait jouer seule, j'ai décidé qu'une collection miniature de variations pouvait convenir. La forme était fréquemment utilisée durant la période de Bach, d'où la composition **Aria Sarabanda con Variazioni** [CD2 piste 9]. Je suis arrivé à la conclusion que cette pièce ne devrait pas suivre une forme libre mais être fermement ancrée dans le style baroque, suivant de près la durée et le schéma harmonique traditionnels. Le thème semblable à un hymne, riche en accords polytonaux, fournit le point de départ et la structure de l'oeuvre. La variation se termine un demi-ton au dessus de la musique de départ. Chaque variation suit ce même procédé jusqu'à que l'on retourne avec la dernière variation à la tonalité du début. Variation 1 reflète l'incohérence sonore de la Toccata 4. Les double croches apparaissent en une succession rapide

presque de manière aléatoire utilisant tous les registres du piano. Variation 2 est plus fluide avec des accords complétant des phrases de deux mesures. Variation 3 est une miniature d'un concerto avec un jeu simultané d'ornementations pianistiques et d' accords orchestraux - cela est affreusement difficile! Sa section centrale reprend une pièce maîtresse de musique de salon pour violon. Variation 4 représente après une nuit en ville et ne tenant plus sur ses jambes, un retour fantaisiste et ahurissant à la maison. Variation 5 est une courte tarantelle et variation 6 une brusque querelle. Variation 7 coule comme un papillon. Variation 8 est calme et semblable à l'écriture de Messiaen avec ses valeurs ajoutées. Soudainement, la variation 8 de style militaire s'impose, pourtant ses ordres aboyées sont un peu restreintes. Variation 9 est flottante et incertaine. Variation 10 commence la séquence conclusive avec un cavalier à la course incontrôlée, déterminé à s'échapper alors qu'il galope pêle-mêle. Cela nous plonge sans interruption dans la variation finale 11 - un malstrom d'accords lancinants et orageux, donnant l'impression que même le piano pourrait casser.

La structure en triptyque de la **Toccata en sol majeur, BWV 916** [CD2 piste 10] de Bach fournit un cadre de travail typique pour une musique ouverte, brillante et de grande énergie. Cela nous rappelle les transcriptions des concertos de compositeurs contemporains italiens arrangées par le Bach, plus ou moins, à la même période. Des gammes, qui dans d'autres toccatas sont utilisées principalement comme systèmes rhétoriques, deviennent ici le material premier pour un allegro joyeux et des ritornelli étoffés d'accords. Entre des épisodes solo de doubles croches balançant et des motifs d'arpèges, la partie centrale adagio avance vers la relative mineur. L'état d'esprit est cependant plus poignant que tragique. La tendre mélodie de l'adagio sous forme de phrases en arc conclue de nouveau avec une gamme descendante. Des gammes forment également le sujet exubérant de la fugue finale, qui revient de manière répétitive en parallèle de tierces et sixièmes pour refléter les accords descendants de l'ouverture. Comme avec la toccata en ré majeur, le mouvement sautille et gambade tout le long dans le style d'une gigue avec deux digressions signifiantes en tonalités mineures (au premier tier et au deux tiers de la pièce). Il y a une grande utilisation de stretto, réduisant les entrées de voix en cascades. Sans peu d'esprit, le mouvement se termine dans une chute, laissant l'auditeur rattraper son souffle.

© 2022 Peter Seabourne, Traduction: Latana Phoung

PETER SEABOURNE (né en 1960) a grandi dans une large ferme avec sa grand-mère. D'une certaine manière, cela a nourri sa passion d'enfance pour la composition. Il gagne une place à l'université de Cambridge en 1980 pour poursuivre des études de musique avec Robin Holloway. En 1983, il entreprend un doctorat en composition à l'université de York. Durant ses années d'étudiant, il gagne deux prix nationaux et a été largement joué en Grande Bretagne. Cependant, il est devenu de plus en plus insatisfait avec son travail et se prend graduellement de dégoût pour la scène musicale contemporaine. Cela le conduit à complètement abandonner l'écriture pendant 12 ans.

En 2001, d'heureuses circonstances ont causé un réveil soudain; une nouvelle voix «nait» tout simplement à travers un flot de nouvelles oeuvres incluant cinq symphonies, sept concerti, de nombreuses pièces vocales et de chambre, ainsi qu'une série notablement reconnu de neuf cycles pour piano de grande envergure. Depuis 2004, il a reçu de nombreux prix internationaux et son oeuvre a été jouée, diffusée et commandée dans toute l'Europe, en Amérique du nord et sud ainsi qu'en Chine. Cela a généré des louanges répétées de la part des journaux musicaux principaux tels que Gramophone et de collègues musiciens respectés.

Le language musical de Seabourne occupe une place particulière parmi les tendances contemporaines d'écriture. Il conserve pour cela une grande part de méfiance. Ses compositions sont ouvertement communicatives, d'une grande force émotionnelle, souvent lyriques et favorisant toujours l'invention rythmique, pourtant elles évitent «l'accès» facile. Il suit tout simplement son propre chemin…

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Peter Seabourne (b. 1960)

Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788)

KONSTANTIN LIFSCHITZ s'est forgé une réputation mondiale pour ses exploits extraordinaires d'endurance avec honnêteté et beauté persuasive. Il donne des récitals et joue des concertos dans les plus grandes salles de concert du monde, en plus d'être un artiste d'enregistrement actif.

Né à Kharkov, en Ukraine, en 1976, à l'âge de cinq ans, Konstantin Lifschitz a été inscrit à l'École spéciale de musique Gnessin à Moscou, classe de Tatiana Zelikman. Après avoir obtenu son diplôme, il a poursuivi ses études en Russie, en Angleterre et en Italie où ses professeurs comprenaient Hamish Milne, Alfred Brendel, Leon Fleisher et Theodor Gutmann. Au début des années 1990, il a reçu une subvention de la Fondation culturelle russe. Il a fait une tournée au Japon avec les Virtuoses de Moscou, ainsi qu'avec l'Orchestre symphonique de Saint-Pétersbourg, se produisant également avec Mischa Maisky et Gidon Kremer dans de nombreux festivals européens. En 1995, il a reçu le prix ECHO Klassik du «Meilleur artiste émergent de l'année» pour son premier enregistrement, et l'année suivante, il a été nominé pour un Grammy Award pour son enregistrement des *Variations Goldberg* de Bach.

Depuis son premier récital sensationnel dans la Salle d'octobre de la Maison des Unions à Moscou à l'âge de 13 ans, Konstantin a donné des récitals en solo dans de grands festivals et les plus importantes salles de concert du monde entier, et s'est produit avec de grands orchestres internationaux, notamment le New York Philharmonic, le Chicago Symphony, le London Symphony, le San Francisco, le St Petersburg Philharmonic, le Moscow Philharmonic et le Berlin Radio Symphony. En tant que soliste, il a collaboré avec des chefs d'orchestre de premier plan, notamment Mstislav Rostropovitch, Vladimir Spivakov, Yury Temirkanov, Sir Neville Marriner, Bernard Haitink, Sir Roger Norrington, Dietrich Fischer-Dieskau et Marek Janowski. En tant que chambriste, Konstantin a collaboré avec Gidon Kremer, Maxim Vengerov, Vadim Repin, Misha Maisky, Mstislav Rostropovich, Natalia Gutman, etc.. Konstantin apparaît comme chef d'orchestre avec de nombreux ensembles et orchestres. Sous la direction du piano, il a publié les sept concertos pour clavier de Bach avec l'Orchestre de chambre de Stuttgart.

En tant qu'artiste d'enregistrement prolifique, il a publié de nombreux CD et DVD acclamés par la critique. Parmi ceux-ci figurent 8 enregistrements pour le label Orfeo dont *l'Offrande Musicale* de Bach, le Concerto pour piano de Gottfried von Einem avec l'Orchestre Symphonique de la Radio de Vienne (2009), le Deuxième Concerto de Brahms et le Concerto K. 456 de Mozart sous Dietrich Fischer-Dieskau (2010), *L'Art de la Fugue* de Bach (2010), les *Variations Goldberg* de Bach (2015) et Saisons Russes avec des œuvres de Ravel, Debussy, Stravinsky et Jakoulov (2016). En 2008, un enregistrement live de la performance de Lifschitz du *Clavier bien tempéré* de Bach (Livres I et II) au Miami International Piano Festival a été publié sur DVD par VAI. En 2014 l'intégrale des Sonates pour violon de Beethoven avec Daishin Kashimoto a été publiée par Warner Classics. En 2020, Lifschitz a publié l'intégrale des Sonates pour piano de Beethoven avec Alpha Classics (enregistrements live).

Konstantin Lifschitz est Fellow de la Royal Academy of Music de Londres et est nommé professeur à la Haute école spécialisée de Lucerne depuis 2008.

DIE AUSGANGSIDEE

Konstantin Lifschitz ist ein anerkannter Bach-Interpret und auch ein guter Freund von mir. Vor einigen Jahren kam er mit einer Idee auf mich zu: ob ich nicht eine Gruppe von Toccaten komponieren könne, die sich in die sieben frühen Werke von Johann Sebastian Bach einschieben ließen? Zuerst fühlte ich mich unsicher, mein Werk mit dem eines solchen Genies zu verknüpfen, doch dann erwärmte ich mich zunehmend für diese Idee. Bachs Toccaten setzen sich aus mehreren Abschnitten zusammen, und dies wollte ich hauptsächlich als meine Vorlage benutzen. Meine Stücke sollten nicht direkt auf seine Kompositionen Bezug nehmen (das würde ich nicht wagen). Ganz gewiss sollten sie nicht im neo-barocken Stil schwelgen. Werke dieser Art gab es im 20. Jahrhundert genug, man könnte sogar behaupten, mehr als genug. Als Anknüpfungspunkte dienten mir stattdessen das zugrundeliegende Konzept der „Toccata" und die spezielle Art und Weise, wie Bach daraus Miniatur-Tondichtungen gestaltete. Ich hoffte, dass sich daraus eine interessante Wechselwirkung und Gegenüberstellung ergeben würde. Da ich befürchtete, dass eine Doppel-CD von schnell bewegter Musik einen zu homogenen Höreindruck hinterlassen könnte, entschloss ich mich, meine Toccaten mit nachdenklicheren, auf Arien basierenden Stücken zu kombinieren, die in einem Miniatur-Zyklus von Variationen über eine Sarabande gipfeln, ähnlich den *Goldbergvariationen*. So nahm dieses Projekt seinen Ausgang – ein Schaufenster für die facettenreiche Kunstfertigkeit von Konstantin Lifschitz.

BACHS TOCCATEN

Es ist nicht genau bekannt, wann Bach die sieben Toccaten BWV 910-916 schrieb. Oft wird der Zeitraum 1707-1713 angegeben, was ungefähr zusammenfällt mit seiner Zeit in Weimar übereinstimmt, wo er unter Herzog Wilhelm Ernst als Organist diente. Mindestens zwei der Toccaten sind jedoch in früheren Versionen belegt. Da nicht angegeben ist, für welches Instrument sie bestimmt sind, werden sie meistens auf dem Cembalo gespielt, doch gelegentlich auch auf der Orgel, und natürlich von vielen Pianisten. Es ist unklar, ob der Komponist die Toccaten als zusammengehörige Gruppe verstanden haben wollte. Immerhin trägt BWV 913 in einigen Quellen den Titel *Toccata Prima*, was als Beleg dafür dienen könnte. Heutzutage werden sie gerne im Zusammenhang gespielt, wie es auch ihren gemeinsamen formalen und stilistischen Merkmalen entspricht. So ergibt sich ein überzeugender und geschlossener Eindruck.

Die eigenhändigen Niederschriften des Komponisten sind nicht erhalten, sodass nur Abschriften von Bachs Verwandten und anderen Kopisten als Quellen vorliegen. Diese Abschriften enthalten zahlreiche Varianten und in der Tat auch Unklarheiten. Drei Abschriften sind im „Andreas-Bach-Buch" enthalten, eine Sammlung, die von Bachs älterem Bruder Johann Christoph zusammengestellt wurde, und eine frühe Version von BWV 912 findet sich in der „Möllerschen Handschrift" vom gleichen Bruder.

Im 19. Jahrhundert wurden Toccaten zu Stücken, die durch unaufhörliche schnelle Bewegung gekennzeichnet waren, wie sich auch der Name und die Grundidee des Genres im späten 16. Jahrhundert von dem italienischen Verb toccare, „berühren", herleiten; die Finger bewegen sich dabei so rasch, dass sie kaum die Tasten berühren. Bach benutzt dagegen in seinen frühen Toccaten eine mehrteilige Form: den virtuosen Passagen mit Tonleitern, gebrochenen Akkorden und Figurationen werden

Fugen, Giguen sowie gedankenvollere Rezitative und Arien zur Seite gestellt. So wird aus jeder Toccata gewissermaßen eine Miniatur-Sonate oder Rhapsodie. Seine Herangehensweise ist stark durch das Werk von Buxtehude beeinflusst, dem Komponisten zu welchemn Bach 1705 400km zu Fuß zurückgelegt hat, um ihn in Lübeck zu hören. Bach fertigte Kopien von vielen Werken des älteren Komponisten an, die ihm als Vorbild für seine weitere Entwicklung dienten.

Bachs **Toccata fis Moll BWV 910** [CD 1, Track 1] beginnt mit einer eher nachdenklichen als brillanten Geste. Daran schließt sich eine Passage mit Imitationen an, die in ihrer Richtung sowohl im Schriftbild wie auch emotionell stets nach unten zu zeigen scheint. Wir erreichen einen angespannten, Sarabande-artigen Abschnitt geprägt von beharrlich fallender Chromatik und von einer Melodie, deren Phrasen sich in einem schmalen Tonumfang konzentrieren. Dies erzeugt ein Gefühl von introvertierter Kontemplation. Die Anspannung löst sich, sobald die Musik in eine ausgedehnte, lebhafte, dreistimmige Fuge ausbricht, wieder mit einem absteigenden Thema – im Grunde eine Tonleiter mit Kadenztriller. Die beharrliche Sechzehntelbewegung des Gegenthemas setzt sich in der folgenden Passage fort, jedoch in stark veränderter Gestalt. Simple Wiederholungen von der Länge eines Taktes, nicht weniger als 21 an der Zahl, führen uns durch eine Reihe von harmonischen Drehungen und Wendungen. Vielleicht geht diese Idee auf Bachs Entdeckung und Studium zeitgenössischer italienischer Komponisten zurück. Die Toccata schließt mit einer zweiten Fuge ab, die wiederum eine fallende Chromatik verwendet und thematisch mit der früheren Sarabande verwandt ist.

Meine **Toccata Nr. 1** [CD 1, Track 2] beginnt trompetenartig mit einer packenden Mischung aus Acciaccaturen, Glockenklängen und bewegten Melismen. Die Stimmung ist ausgelassen, fast ekstatisch. Die Energie löst sich alsbald in eine nachdenklichere, wiegende Kanzone auf: vielleicht schlägt ein spanischer Gitarrist hier in der Ferne sanfte Akkorde an, während er seinen kunstvollen Stimmverzierungen freien Lauf lässt. Für einen kurzen Moment hört sich die Musik harmlos verspielt an, geradezu Debussyartig, bevor sie in den Schatten zurückweicht. Das Stück geht weiter mit einem etwas unbeholfenen, plumpen Tanz, bei dem auf ein paar Zehen getreten und das Gleichgewicht kaum aufrechterhalten wird. Nach und nach machen sich Elemente der Gitarre und der Trompete vom Anfang bemerkbar, wobei dem Tanz mehr und mehr die Kontrolle abhandenkommt, bis die Glockenklänge zurückkehren und die Erzählung zum Abschluss bringen.

Von einer ganz anderen Stimmung ist meine **Fantasia Lachryma** [CD 1, Track 3] geprägt. Ineinandergreifende Dreiklänge verwischen und verschmelzen zu einer dämmerhaften Traumlandschaft, die nur wenig Raum für melodische Verzierungen lässt. Geheimnis und Traurigkeit herrschen hier vor. Die Intensität nimmt zu. Die unterschwellige Emotion bricht jetzt durch, schlägt hoch, bevor sie in eine unheimliche Geisterwelt aus kühlen Brisen und fahlen Tönen versinkt. Die anfängliche Klangfülle kehrt zurück und die Musik verebbt.

Eine improvisatorische Geste eröffnet kühn Bachs **Toccata c Moll BWV 911** [CD 1, Track 4]. Das einleitende Motiv wird in einer kurzen imitatorischen Passage weiterentwickelt. In einer sanft bewegten kontrapunktischen Tapisserie, die um ein bogenförmiges Thema herum aufgebaut ist, wird die Stimmung nun nachdenklich. Aber die Nachdenklichkeit wird von schnelleren Bewegungen durchdrungen und wird dadurch nachdrücklicher. Dieser Anfangsteil schließt mit einer verzierten Kadenz, wobei das Ganze als Vorspiel zum eigentlichen Drama dient: einer ausgedehnten Fuge. Diese basiert auf einer

wiederholten Dreiklangsfigur mit einem langen sequenziellen Schluss. Ein Gegenthema mit Oktavsprüngen verschmilzt mit dem Hauptthema und verleiht der Fuge eine Einheitlichkeit, die in Tonalität und Textur vielleicht zuweilen ein wenig homogen wird, obwohl der Umfang ihrer Architektur zweifellos beeindruckend ist. An dem Punkt, wo sie sich dem Ende zu nähern scheint, zerrinnt die Musik in einem weiteren Melisma, vielleicht eine Widerspiegelung der Eröffnung. Doch weit davon entfernt, sich aufzulösen, kommt sie auf der Dominante zur Ruhe, nicht auf der Tonika, und die Fuge setzt erneut ein, diesmal mit einem neuen Gegenthema aus kontinuierlicher Sechzehntelbewegung. Momente konzertanter Brillanz entfalten sich nun, mit rasanten Passagen und einem Gefühl unaufhaltsamer Energie, die uns zu einem letzten Höhepunkt treibt.

Bekanntermaßen hat sich Bach gerne aus seinen eigenen Werken wie auch aus denen anderer Komponisten bedient. Diese „Entleihungen" wurden dann manchmal in Zusammenhänge gestellt, die weit von ihren Ursprüngen entfernt waren. In ähnlicher Weise ist auch mein Werk reichlich selbstreferenziell und elsternartig. Das Saatkorn für meine **Toccata Nr. 2** [CD 1, Track 5] war ein vor zwanzig Jahren auf einen Text von Wang Wei (699-761) komponiertes Lied, in dem ein alter Mann am Ende des Tages gedankenschwer seine Tür schließt. Diese Stimmung spiegelt sich im eindringlichen „stillen Mittelpunkt" der Toccata Nr. 2 wider, welcher am Ende rekapituliert wird, aber deutlicher noch in dem einleitenden Windhauch, der die „fernen Glocken" des Gedichts an unsere Ohren trägt. Damit enden die Gemeinsamkeiten. Eingeworfene, energiegeladene Presto-6/16-Abschnitte, die stimmungsmäßig weit entfernt sind, dringen in fortschreitendem Maß in die Eröffnungsidee ein und verschmelzen mit ihr. Schließlich wird eine getragene Galliarde erreicht, wobei das schnellere Material nun zu einer Art interner Fülltextur wird, nicht unähnlich den tremolandi, die in zwei der Bach-Werke hier zu finden sind. Ein tobender, Gigue-artiger Abschnitt drängt sich hinein. Allmählich wird klar, dass es sich dabei um den früheren schnellen Teil handelt, und dies führt zu einer weiteren Reprise der Galliade. Ein zärtlicher Moment des Pathos und ein letztes Aufbrausen des Windes schließen die Erzählung ab.

Meine **Fantasia Tragica** [CD 1, Track 6] ist intensiv, sonor und von sattem Klang. Ausgeführt als langsamer Tanz im Dreiertakt, nicht ganz eine Sarabande, nicht ganz eine Galliarde, wirkt seine hohe Emotionalität ziemlich roh. Es folgt eine zweite, viel spärlichere Passage, als ob die Musik sich bereits verausgabt hätte. Aber auch diese ist nicht in der Lage, sich zu beherrschen, und das Gefühl schwellt wieder auf. Der Damm bricht in einem Sturzbach von Noten, die sich ihren Weg zu einer fast schon bitteren Reprise des Anfangs bahnen. Ein fahles Echo des zweiten Gedankens lässt uns in trostloser Leere zurück.

Bach ist bekannt für seine feierliche Verwendung der Tonart D Dur: man denke an die Präludien aus dem Wohltemperierten Klavier, an das Magnifikat, das Sanctus aus der Messe h Moll oder an die Orchestersuiten. So sind auch in seiner **Toccata D Dur BWV 912** [CD 1, Track 7] Ausgelassenheit und Energie vorherrschend, wenn auch nicht allumfassend. Zu Beginn stellen wir uns Trompeten und geschäftige Streicher mit Tonleitern und kunstvollen Dreiklangsmustern vor. Diese Elemente werden später als thematische „Angelpunkte" wiederkehren, zusammen mit einem besonders auffälligen Tremolo-Effekt. Andres als in den beiden ersten Toccaten Bachs ist der zweite Abschnitt tänzerisch, fast hüpfend. Italienisch anmutende Ritornelli mit freudigen Sprüngen und Stakkato-Akkorden wechseln sich ab mit Episoden, die auf bewegten Arpeggio-Figurationen basieren. Nachdenklicher wird es im anschließenden Rezitativo, wo ergreifende punktierte Rhythmen von den wiederkehrenden Tremolandi unterbrochen werden. Auch die früheren Tonleitern tauchen wieder auf und führen

uns zur zentralen Fuge, die in ihrer Stimmung zurückhaltend reflektierend ist und von chromatischen Beugungen stark eingefärbt wird. Sie steht in der verhältnismäßig entfernten Tonart fis Moll. In einem zweiten Übergang tauchen inmitten von modulatorisch fließenden Harmonien erneut Tonleitern auf. Der Moment der Befreiung wird in einer überschwänglichen Gigue-Fuge erreicht, die man eher harmonisch als kontrapunktisch bezeichnen könnte. Sie dreht sich und funkelt und endet in einem schwindelerregenden, emphatischen Wirbel. Von den sieben Toccaten ist diese hier letztendlich die vollendetste und am überzeugendste.

Meine **Toccata Nr. 3** [CD 1, Track 8] ist die einzige, die in der besser vertrauten Toccata-Form des 19. Jahrhunderts ausgeführt ist, also als einteiliges, schnell bewegtes Stück. In jedem der neun gegenwärtig existierenden Steps-Zyklen spielt einer der Sätze auf einen Vogel im Flug an, meist eine Lerche, aber es geht weniger um den realen Gesang des Vogels als um seinen freien inneren Geist und seine tatsächliche Bewegung durch die Lüfte. Hier mussstarker Gegenwind bekämpft werden, der durch die wellenartigen Figuren in der linken Hand dargestellt wird. Das führt zu wiederholten plötzlichen Unterbrechungen seines Fortschritts – unregelmäßige Stiche von Staccato-Akkorden. Sowohl Höhen als auch Tiefen werden durchquert, aber irgendwie ist das Lied unbezwingbar und übersteht den Sturm… beinahe.

Die **Fantasia Tenebrosa** [CD 1, Track 9] knüpft an diese Bewegung an, aber jetzt befinden wir uns mehr in einer geheimnisvollen, nebulösen, verschatteten, undurchsichtigen Welt mit gedämpften Querströmungen. Das auf vier Notensystemen geschriebene Stück ist in seiner relativ kurzen Ausdehnung fast kontinuierlich von polytonalen Klängen durchzogen. Eine hymnenartige Melodie zeichnet sich halb-sichtbar im Nebel ab, um letztendlich wieder in die Tiefen zu entschwinden.

Anstelle gleich mit schwindelerregender Virtuosität loszulegen, lässt sich Bachs **Toccata d Moll BWV 913** [CD 1, Track 10] Zeit, um Fahrt aufzunehmen. Die eröffnenden Takte sind wie für Füße auf Orgelpedalen. Es folgt eine etwas melancholische Passage, in der sequentielle, absteigende Linien und chromatische Beugungen dominieren - ein langer musikalischer Seufzer. Ein kurzes Presto drängt sich dazwischen und führt zu einer substantiellen Fuge. Sie ist gemessen und nachdenklich im Ausdruck, wobei hier im Gegensatz zu einigen der athletischen Fugen in den anderen Toccaten die schrittweise Bewegung vorherrscht. Im weiteren Verlauf wird eine vermehrte Sechzehntelbewegung eingeführt, als ob die Musik versuchen würde, ihrer Selbstbeschränkung zu entkommen. In einer ausgedehnten Kadenz erreicht sie schließlich ihr Ziel. Durch einen kurzen rhetorischen Zwischenruf blättern wir um zur nächsten Seite und erkennen nun, dass wir sozusagen einen einzigen Takt aus mehreren harmonischen Blickwinkeln betrachten, wobei eine Folge von 23 transponierten Wiederholungen einen geradezu hypnotischen Effekt erzeugt – es gibt hier offensichtliche Parallelen zur fis Moll-Toccata. Als ob alles, was vorher geschehen ist, der schrittweisen Ansammlung von Stärke und Willenskraft gedient hätte, bricht nun das abschließende Allegro mit großer Energie hervor, das eher ein „Konzert-Fugato“ als eine echte Fuge ist, erzeigt eine kühne Vorwärtsbewegung, die durchgehend beibehalten wird. Fragmente springen ausgelassen von Stimme zu Stimme, oft nacheinander mit aufschlussreichen Registerwechseln und quasi Solo-Tutti-Effekten. Besonders wirkungsvoll ist die Schlussseite mit einem beeindruckenden letzten Aufschwung zur Schlusskadenz.

Johann Sebastians zweiter überlebender Sohn, Carl Philipp Emanuel, entwickelte eine visionäre Ausdrucksweise, die sich auf hochexpressive und dynamische Gesten konzentrierte. Seine Innovationen führten schließlich zur Entstehung des klassischen Stils. Der berühmte Cembalist, Pianist und Autor der bahnbrechenden Schrift „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" schrieb zahlreiche Sonaten, Fantasien und Rondos. Die **Fantasie Es Dur H 348** [CD 2, Track 1] stammt wohl aus den 1740er Jahren und hat die Gestalt einer freien, improvisatorischen Erkundung. Ihr reizvoller, sprudelnder, arpeggierter Anfang weicht einer Reihe von tonleiterbasierten Verzierungen und Akkorden, bei denen die Interpreten ihre eigenen Spielfiguren erfinden können. Dramatische verminderte Septimen erhöhen die Spannung ebenso wie markante Oktavpassagen mit häufig punktierten Rhythmen. In ihrem Gefolge erklingen oft klagende Echos. Es folgt eine weitere Wiederholung des Anfangs und ein abschließender, gestischer Abschnitt. Man kann sich vorstellen, welchen tiefen Eindruck ein solch rhapsodisches Werk auf die zeitgenössischen Zuhörer gemacht haben muss.

Der Anfang meiner **Toccata Nr. 4** [CD 2, Track 2] ist hell und luftig und erinnert vielleicht etwas an Debussy, wobei dann dieser „petit berger" ein Virtuose auf seiner Flöte ist. Seine ungezügelte Fröhlichkeit verebbt schließlich, und Wolken ziehen auf. Im jetzt langsameren Tempo tauchen nur noch kleine Fetzen seiner charakteristischen Triolen auf, aber die Melodie ist trauriger und von stärkerer Chromatik eingefärbt. Die Intensität nimmt zu und Leidenschaften quellen auf, da die Musik sich, wenn auch etwas ruppig, wieder aufzuschwingen versucht. Die Toccata nimmt nun mit einer fast wahnwitzigen, außer Kontrolle geratenen Gefühl Fahrt auf, wenn scheinbar zufällige Noten aus allen Registern auf Wirbel von ineinandergreifenden Dreiklängen erklingen. Dieses Klavierstück ist extrem schwierig. Momente der Leidenschaft sättigen allmählich die Textur und die Musik verliert die Selbstkontrolle. Dann, ganz plötzlich, als wäre nichts geschehen, ist der kleine Pfeifer wieder auf dem Hügel - nur eine winzige Erinnerung an die Toccata deutet auf das Vorangegangene hin.

In seinen Passionen und Kantaten findet Bach oft Gefallen an dem Zusammenspiel von etwas Langsamen, das von zwei Holzblasinstrumenten mit schnelleren Figuren begleitet wird. In meiner **Fantasia Meditativa** [CD 2, Track 3] spiegelt sich diese Idee wider. Was wir hören, könnte das Solo eines Cellos oder einer Gambe sein, das sowohl die eigenen Bassnoten als auch eine stark verzierte Melodie umfasst, während zwei Flöten darüber schnellere Triolen spielen. Der Kontrast wird dadurch verstärkt, dass jedes Elemnt seiner eigenen Tonart zugeordnet ist, so dass der Eindruck einer gewissen Unstimmigkeit entsteht. Auf jede der drei Strophen folgt eine Art unheilvoller Regen, der leise beginnt, aber immer bedrohlicher und lauter wird, je näher er kommt. Und mit jeder neuen Strophe nimmt die melodische Verzierung zu, während die Flötenstimmen auseinanderbrechen. Die letzte Strophe schließt mit dem leisesten Erinnerungshauch an den Regen, während die Musik beklommen verklingt.

Bachs **Toccata e Moll BWV 914** [CD 2, Track 4] ist in gewisser Hinsicht das kompakteste Werk der Serie. Da in einige Manuskripte nur 7 Teile von ihr aufgenommen wurden, hat sie vielleicht in früheren, kürzeren Fassungen existiert. Die kurze, überwiegend in tiefer Lage gehaltene Einleitung verleiht dem Stück einen zurückhaltenden, schlichten Charakter. Es folgt eine prägnante Doppelfuge, wobei das eine Thema einen charakteristischen Sprung aufweist, das andere einen sequenziellen Aufbau, der viele Möglichkeiten für harmonische Spannungen mit sich bringt. Auch hier wird eine Neigung zu Klangfarben der mittleren und unteren Register bemerkbar. Der zentrale Adagio-Abschnitt ist faktisch eine ausgedehnte

Serie von improvisatorischen Gesten, die Kadenzen mit zunehmenden Verzierungen bilden. Der Tremolando-Effekt aus der D Dur-Toccata trifft ebenfalls in Erscheinung. Die Schlussfuge wirft Fragen auf. Ein Werk mit einem fast identischen Thema ist in einem Manuskript aus Neapel zu finden, welches (wahrscheinlich fälschlicherweise) Benedetto Marcello zugeschrieben wird. Die Richtung der „Entlehnung" ist dabei unklar. Dessen ungeachtet ist die anhaltende, quirlige Moto-Perpetuo-Bewegung dieses Finales, das auf oszillierenden Tonrepetitionen und einer fallenden Chromatik basiert, berauschend, nicht zuletzt in den abschließenden Takten, die an einen Scarlatti-Fandango erinnern.

Meine **Toccata Nr. 5** [CD 2, Track 5] hat etwas von den hellen Glocken aus Nr. 1. Die Musik ist hier jedoch eher metronomisch, gleich einer exzentrischen Uhr. Schnelle dekorative Bögen expandieren allmählich, bis die Uhr unter der Belastung abrupt stehen bleibt. Die absteigende Chromatik im folgenden langsamen Abschnitt erinnert etwas an einige der Mittelsätze Bachs. Der Ton ist eher bedauernd als tragisch, und immer bleibt ein tänzerischer Charakter gegenwärtig. Spannung und Eindringlichkeit nehmen zu, zerbröckeln dann aber wieder. Es folgt ein weiterer Tanz von großer Unstetigkeit, der nur ein paar flinke Schritte umfasst, bevor ein weiterer rhythmischer Fehltritt dazwischenkommt. Die Dinge verwirren sich mehr und mehr, so dass Bemühungen um einen Neustart notwendig werden. Nach einem Höhepunkt kehren die Glocken vom Anfang sowie das Ticken der Uhr zurück, und der Mechanismus zieht sich zusammen, bis er schließlich reißt.

Meine **Fantasia Malinconica** [CD 2, Track 6] hat die Form eines Nocturnes. Weit ausladende melodische Bögen in beiden Händen singen in wehmütiger Melancholie. Bis auf einen kurzen Moment bleiben die zugrundeliegenden Gedanken die ganze Zeit über kontrolliert und verinnerlicht.

Mit lebhaften Triolen beginnt Bachs **Toccata g Moll BWV 915** [CD 2, Track 7]. Diese kurze Kaskade führt zu einer prägnanten Sarabande, deren ausdrucksstarke melodische Linie stark verziert ist. Obwohl dieser Abschnitt auf einer Dominante endet, setzt das folgende Allegro nicht in g Moll ein, sondern in einem sonnigen, an Händel erinnernden B Dur. Die selbstbewusste Melodie dieses konzertanten Satzes liegt über einer eifrig voranschreitenden Basslinie, wobei beide Elemente als gleichwertige kontrapunktische „Themen" dienen. Ihre einigermaßen ähnliche rhythmische Gestaltung bietet Gelegenheit zum Wechselspiel und zur Imitation, durchsetzt von kurzen „Tutti"-Ritornellen. Ein knappes Recitativo-Interludium führt uns sofort zu düsteren Farben zurück, obwohl es in der Dur-Tonika endet. Der Schwerpunkt des Stücks liegt in der abschließenden Fuge: eine Gigue beachtlichen Ausmaßes im punktierten Rhythmus. Durch ihren schroffen und ernsten Charakter ist sie für den Spieler heikel und ähnelt manchmal fast schon dem Klavierauszug eines Orchesterstücks. Trotz des unablässigen Vorwärtsdrangs und des unbestreitbaren Erfindungsreichtums, wie zum Beispiel der Verwendung von thematischen Umkehrungen, führt die Homogenität des Rhythmus und der Figurationen in diesem ausgedehnten Teil zu einem eher eintönigen Höreindruck. Das Werk schließt in ungewohnter Weise mit einer wortwörtlichen Reprise der Eröffnungsverziehrung.

Eine unaufhaltsame Kraft nähert sich uns in meiner **Toccata Nr. 6** [CD 2, Track 8] – eine irrwitzige Maschine, eine Armee oder ein Tsunami... Doppeloktaven hämmern, und während der ganzen kurzen Dauer gibt es aus dem Unvermeidlichen kein Entkommen! Als diese Gewalt dann (scheinbar) doch nachlässt, erklingt ein bitteres, zerfetztes Lied - von dunklen Gedanken,

von Wut sogar. Das geht eine Zeitlang so, aber sobald es innehält, hören wir ein unheilvolles, fernes Echo des Anfangs, wie er sich auf Zehenspitzen in Position bringt für eine schreckliche Rückkehr.

Bachs berühmte Goldberg-Variationen sollten nicht nachgeahmt werden (obwohl mein ehemaliger Lehrer Robin Holloway kühn genug war, die gesamte Variationsreihe für zwei Klaviere auszugestalten und neu zu komponieren!). Weil ich jedoch in Hinblick auf eine mögliche selbständige Aufführung für mein Werk ein Finale schaffen wollte, kam ich zu der Auffassung, dass eine Miniatur-Variationsreihe hierfür geeignet sein könnte, da diese Form zu Bachs Zeiten üblich war: deshalb die **Aria Sarabanda con Variazioni** [CD 2, Track 9]. Ich beschloss, dass diese nicht frei, sondern fest in der barocken Manier sein sollten, wobei ich mich eng an dieselbe Dauer und dasselbe harmonische Schema halten wollte. Ein hymnenartiges Thema in reichhaltigen polytonalen Akkorden bildet den Ausgangspunkt und das Gerüst. Es endet einen Halbton höher als es begonnen hat, weshalb jede nachfolgende Variation ebenfalls in gleicher Weise aufsteigt, was zur Folge hat, dass wir über den ganzen Zyklus tonal wieder dort ankommen, wo unsere Reise ihren Ausgang genommen hat. Variation 1 spiegelt die schwirrende Unberechenbarkeit von Toccata 4 wider, wobei Sechzehntelnoten in rascher Folge fast wahllos auf der ganzen Tastatur erscheinen. Variation 2 ist fließender, mit Akkorden am Ende der zweitaktigen Phrasen. Die Variation 3 ist ein Miniaturkonzert, in dem Klavierverzierungen und Orchesterakkorde gleichzeitig erklingen - sie ist deshalb enorm schwierig! Ihr Mittelteil hat die Gestalt eines Salonstücks für Violine. Variation 4 ist ein launenhaftes Nach-Hause-Torkeln nach einer durchzechten Nacht, unsicher auf den Beinen. Variation 5 ist eine kurze Tarantella und Variation 6 ein grober Streit. Variation 7 zieht vorüber wie ein flatternder Schmetterling. Variation 8 ist ruhig und erinnert mit ihren erweiterten Harmonien ziemlich an Messiaen. Plötzlich prescht die militärische Variation 8 dazwischen, deren bellende Befehle allerdings zunehmend um Worte ringen. Variation 9 ist flüchtig und ungewiß. Die abschließende Sequenz beginnt in Variation 10 mit einem ungestümen Reiter, wild entschlossen, im rasenden Galopp zu entkommen. Ohne Pause preschen wir in die letzte Variation, 11 - ein Mahlstrom pochender, stürmischer Akkorde, als ob das Klavier selbst noch zerbrechen könnte.

Die dreiteilige Struktur von Bachs **Toccata G-Dur BWV 916** [CD 2, Track 10] bietet den Rahmen für typisch helle, zugängliche Musik von großer Energie. Man fühlt sich an die Übertragungen von Konzerten italienischer Zeitgenossen erinnert, die Bach etwa zur gleichen Zeit anfertigte. Tonleitern, die in anderen Toccaten hauptsächlich als rhetorische Mittel Verwendung fanden, werden hier zum Grundbestandteil eines fröhlichen Allegros und, durch Akkorde verdichtet, seiner Ritornelli. Darin eingefügt sind „Solo"-Episoden von wiegenden Sechzehntel- und Arpeggio-Figuren. Das zentrale Adagio steht in der Paralleltonart e-Moll, wobei die Stimmung eher ergreifend als tragisch ist. Die bogenförmigen Phrasen der zarten Melodie enden wiederum mit einer absteigenden Tonleiter. Tonleitern prägen auch das lebhafte Thema der Schlussfuge. Mehrmals kehren sie in parallelen Terzen und Sexten zurück und erinnern dabei an die absteigenden Akkorde des Anfangs. Wie in der D-Dur-Toccata springt und tänzelt der Satz vergnügt im Gigue-Stil seines Wegs, allerdings mit zwei bemerkenswerten Exkursionen nach Moll (eingefügt nach einem Drittel und nach zwei Dritteln der Strecke). Oft werden Engführungen eingesetzt, also die Einsätze der Stimmen in Kaskaden von Imitationen verdichtet. Der Satz endet mit einem abschüssigen Herunterpurzeln, so dass sich der Zuhörer erst wieder fangen muss.

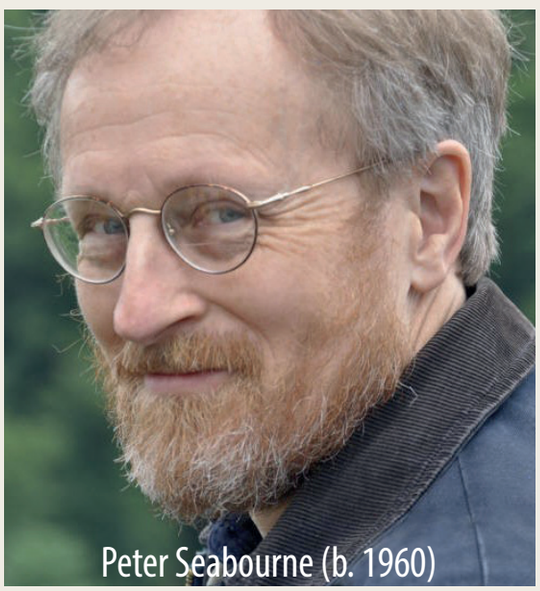
© 2022 Peter Seabourne, Übersetzung: Christoph Schönberger & Ralf Brückmann

PETER SEABOURNE (geb. 1960) wuchs in einem großen Bauernhaus bei seiner Großmutter auf. Dies erwies sich als guter Nährboden für eine kindliche Leidenschaft für das Komponieren. Im Jahr 1980 erhielt er einen Studienplatz in Cambridge, wo er bei Robin Holloway Musik studierte. 1983 wechselte er an die Universität York und promovierte im Fach Komposition. Während dieser Studienjahre gewann er zwei nationale Preise und wurde häufig im Vereinigten Königreich aufgeführt. Er verlor jedoch mehr und mehr Gefallen an seiner eigenen Arbeit und kam nicht umhin, vieles in der Welt der Neuen Musik zu hassen. Das führte dazu, dass er etwa 12 Jahre lang überhaupt nicht mehr komponierte.

Im Jahr 2001 sorgte eine Reihe zufälliger Umstände für eine plötzliche Wiedererweckung; eine neue Stimme sprang einfach ins Leben, zusammen mit einer Flut neuer Werke, darunter fünf Sinfonien, sieben Konzerte, zahlreiche Kammermusik- und Vokalwerke und eine weithin beachtete Reihe von neun groß angelegten Klavierzyklen. Seit 2004 hat er mehrere internationale Preise gewonnen, er erhielt neue Aufträge, und sein Werk wurde in Europa, Amerika und China aufgeführt und im Radio übertragen. Es hat gleichermaßen von führenden Fachzeitschriften, wie etwa Gramophone, als auch von anerkannten Musikern Beifall erhalten.

Seabournes Sprache hebt sich von vielem in der zeitgenössischen Musik ab, der er nach wie vor mit großem Misstrauen begegnet. Sein Stil ist unverhohlen kommunikativ, emotionsgeladen, oft lyrisch und dabei stets rhythmisch erfinderisch, meidet aber magere „Zugänglichkeit". Er beschreitet seinen eigenen Weg...

Johann Sebastian Bach (1685-1750)


Peter Seabourne (b. 1960)

Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788)

KONSTANTIN LIFSCHITZ hat sich weltweit den Ruf erarbeitet, außergewöhnliche Ausdauerleistungen mit Ehrlichkeit unt überzeugender Schönheit zu erbringen. Er gibt Klavierabende und Konzerte in den führenden Konzertsälen der Welt und ist außerdem ein aktiver Aufnahmekünstler.

Konstantin Lifschitz wurde 1976 in Charkow, Ukraine geboren und begann im Alter von fünf Jahren die Gnessin Musikschule in Moskau (Klasse Tatiana Zelikman) zu besuchen. Nach seinem Abschluss setzte er seine Studien in Russland, England und Italien fort, wo er unter anderem von Hamish Milne, Alfred Brendel, Leon Fleisher und Theodor Gutmann unterrichtet wurde. Anfang der 1990er Jahre erhielt er ein Stipendium der Russischen Kulturstiftung. Er tourte mit den Moscow Virtuosi sowie mit dem St. Petersburger Symphonieorchester durch Japan und trat mit Mischa Maisky und Gidon Kremer in vielen europäischen Städten auf. 1995 erhielt er für seine erste Einspielung den ECHO Klassik als „Bester Nachwuchskünstler des Jahres" und im darauffolgenden Jahr wurde er für seine Einspielung von Bachs *Goldberg-Variationen* für einen Grammy nominiert.

Seit seinem sensationellen Debütabend im Oktobersaal des Hauses der Gewerkschaften in Moskau im Alter von 13 Jahren gab Konstantin Solorecitals bei großen Festivals und den wichtigsten Konzertsälen weltweit und trat mit führenden internationalen Orchestern wie den New Yorker Philharmonikern, den Chicago Symphonikern, den London Symphonikern, San Francisco, den St. Petersburger Philharmonikern, den Moskauer Philharmonikern und dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin auf. Als Solist arbeitete er mit führenden Dirigenten wie Mstislav Rostropovich, Vladimir Spivakov, Yury Temirkanov, Sir Neville Marriner, Bernard Haitink, Sir Roger Norrington, Dietrich Fischer-Dieskau und Marek Janowski zusammen. Als Kammermusiker arbeitete Konstantin mit Gidon Kremer, Maxim Vengerov, Vadim Repin, Mischa Maisky, Mstislav Rostropovich, Natalia Gutman usw. Konstantin tritt als Dirigent mit vielen Ensembles und Orchestern auf. Vom Klavier aus leitete er Bachs sieben Klavierkonzerte mit dem Stuttgarter Kammerorchester.

Als produktiver Aufnahmekünstler hat er zahlreiche CDs und DVDs veröffentlicht, die von der Kritik hoch gelobt wurden. So gibt es 8 Aufnahmen für das Label Orfeo, darunter *Musikalisches Opfer* von Bach,, Gottfried von Einems Klavierkonzert mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Wien (2009), Brahms Zweites Konzert und Mozarts Konzert KV 456 unter Dietrich Fischer-Dieskau (2010), Bachs *Die Kunst der Fuge* (2010), Bachs *Goldberg-Variationen* (2015) und Saisons Russes mit Werken von Ravel, Debussy, Strawinsky und Jakoulov (2016). 2008 erschien ein Live-Mitschnitt von Lifschitzs Aufführung von Bachs *Wohltemperiertem Clavier* (Bänder I und II) beim Miami International Piano Festival auf DVD bei VAI. Im Jahr 2014 Beethovens sämtliche Sonaten für Klavier mit Violine mit Daishin Kashimoto wurden von Warner Classic veröffentlicht. Im Jahr 2020 veröffentlichte Lifschitz die kompletten Beethoven-Klaviersonaten bei Alpha Classics (Live-Aufnahmen).

Konstantin Lifschitz ist Fellow der Royal Academy of Music in London und seit 2008 Professor an der Hochschule Luzern.