

J.S. BACH

THE PARTITAS

BWV 825-830

RICHARD EGARR

harpsichord



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

THE PARTITAS

CD 1

Partita I BWV 825 in B flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur

1 I. Praeludium	2'02
2 II. Allemande	4'28
3 III. Corrente	3'01
4 IV. Sarabande	4'43
5 V. Menuets I & II	3'15
6 VI. Gigue	2'28

Partita II BWV 826 in C minor / *ut mineur* / c-Moll

7 I. Sinfonia	4'48
8 II. Allemande	4'32
9 III. Courante	2'11
10 IV. Sarabande	3'08
11 V. Rondeaux	1'49
12 VI. Capriccio	4'12

Partita IV BWV 828 in D major / *Ré majeur* / D-Dur

13 I. Ouverture	5'53
14 II. Allemande	11'20
15 III. Courante	3'38
16 IV. Aria	2'18
17 V. Sarabande	5'40
18 VI. Menuet	1'31
19 VII. Gigue	4'16

CD 2

Partita III BWV 827 in A minor / *la mineur* / a-Moll

1 I. Fantasia	2'35
2 II. Allemande	3'21
3 III. Corrente	3'15
4 IV. Sarabande	3'27
5 V. Burlesca	2'17
6 VI. Scherzo	1'24
7 VII. Gigue	4'14
8 VIII. Gigue (alternative version)	4'12

Partita V BWV 829 in G major / *Sol majeur* / G-Dur

9 I. Praeambulum	2'44
10 II. Allemande	4'47
11 III. Corrente	2'13
12 IV. Sarabande	4'07
13 V. Tempo di Minuetto	2'16
14 VI. Passepied	1'47
15 VII. Gigue	4'44

Partita VI BWV 830 in E minor / *mi mineur* / e-Moll

16 I. Toccata	6'39
17 II. Allemande	4'00
18 III. Corrente	4'55
19 IV. Air	1'40
20 V. Sarabande	6'04
21 VI. Tempo di Gavotta	2'08
22 VII. Gigue	6'10

RICHARD EGARR *harpsichord Joel Katzman, Amsterdam, 1991*

(after Ruckers, Antwerp, 1638)

Tuning: A = 399 · Temperament: R. Egarr based on 18th C. 6th comma

BACH'S OPUS 1: DANCES WITH TIME, NUMBER AND THE PERFECTION OF GOD.

At the time of my writing these notes, there lives in England an extraordinary 37-year-old 'Savant' who can make huge, complex calculations in his head, recite 'pi' to over 21,000 decimal points, and master languages unknown to him (such as Icelandic) in one week. These abilities manifested themselves after a head trauma in his young years. Unusually he displays none of the social difficulties in communication which other more autistic Savants often have. Such extraordinary people maybe give us a glimpse of the true potential of the human brain, that most complex and mysterious organ.

I am convinced that Bach's abilities with music, the manipulation of sound in time and space, were on this superhuman level. Commentators at the time attest to his ability to assess immediately the full potential and possibilities of any given fugue subject. Another frequently mentioned skill was an ability to infuse his music with numerical and mathematical material.

These notes will take a look at Bach's first major publication, his 'Opus 1', the six wonderful Partitas, and try to understand and suggest his message to us. The music must be familiar to any serious keyboard player or music lover, so I will restrict myself to a personal reaction to this music. Thereafter I will try to 'decode' the bigger and deeper message that lurks beneath these fantastic notes.

Publishing 'Opus 1'

Any composer's op.1 is a big deal – a first 'public' presentation and statement of an artistic viewpoint. Bach modelled his own after his Leipzig predecessor Kuhnau's *Neue Clavier Übung*, books 1 and 2 of which were published in 1689 and 1692. Bach's ability to 'see' and create a long-term 'project' has its spooky beginnings here. Although the music that inhabits the six Partitas was ready and waiting, rather than publish them together, Bach strangely staggered their delivery. Partita 1 came in 1726, with the other five appearing gradually over the next four years, until finally in 1731 the entire six Partitas were presented as his 'Clavir [sic] Übung . . . Opus 1 . . . 1731'. Early versions of Partitas 3 and 6 are contained in the *Clavierbüchlein* for Anna Magdalena of 1725, and a few other movements appear in earlier forms. A seventh partita advertised in 1730 to appear with the sixth never materialised. All of this is somewhat strange, but I believe quite deliberate. I shall return to this story later.

The Great Suites

These six offerings are immense in musical scope, and in compositional and technical virtuosity. Each partita has its own character and focus. The sequences of dance/character movements are preceded by a thoroughly individual opening piece to set the scene. The tonality of each partita helps define and shape the underlying musical discourse. Bach's musical project is given a very clear direction by these keys, which describe an opening 'wedge' shape, rather like a crescendo mark: B flat/C minor/A minor/D/G/E minor. The interval of each successive partita is governed by its number within the set, so that after B flat (1) for the Second Partita he must choose a key a second away (higher) which means C; for the Third, a third below C = A, and so on. This system is also balanced by a palindromic approach to the major/minor relationship. The five-year plan of keys for this first *Clavierübung* is completed and complemented by the second *Clavierübung* of 1735: try playing the six key-notes of the Partitas in sequence, then the first chord of the Italian Concerto! The balance between the two collections is also maintained by the fact that the interval described by the first and last keys of both sets is the tritone or 'devil': I – B flat/ E; II – F/B. The first and last keys of these two collections

also describe the first and last letters in German musical language of Bach's family name: 'B=B flat/H=B natural'. More of this later.

The music within the collection is as diverse as it could be, from the glories of the D major Overture and Sarabande, through the brooding qualities of the C minor Sinfonia (with its 'Grave Adagio' opening) and Capriccio, to the questions posed by the A minor Fantasia and Gigue, and the unfathomable reaches of the E minor Sarabande and Gigue. The whole set poses questions for the performer, questions which seem to get more convoluted as the set goes on. Barely anything in the Sixth Partita is what it seems, especially the final 'Gigue'. Performers have often made attempts with this movement to perform it in some easy-listening 'triple' version because it is called a gigue. Unfortunately this action misses the whole point of this final Bachian conundrum, for which I will suggest a solution below. Technically the music of the first and last movement in each partita gives the player plenty to think about: the Gigue of the Fifth is a particular finger-puzzle. These are the physical workouts – the 'Übung'.

What's in a name?

In the rest of these notes I will try to offer some clues as to the mind-boggling abilities of Bach to infuse this seemingly effortless music with godly patterns and personal algorithms of stunning brilliance. Many pages have been spent in the pursuit of secret codes in Bach's music. For many people it remains a contentious subject. But given Bach's fame in this regard, and his unmatched ability to see musical possibilities, it is not a difficult path to follow if you accept it as part of his musical religion. Proof belies Faith, and vice versa. The family name not only gave rise to a direct musical melody [BACH = B flat/A/C/B natural], but for Johann Sebastian a pair of deliciously mirrored numbers with which he was wont to sign his name at beginnings and endings in particular. If A=1, B=2 etc. (I and J are counted as the same letter), then:

$$\begin{aligned} \text{BACH} &= [2+1+3+8] 14 \\ \text{JSBACH} &= [9+18+14] 41 \end{aligned}$$

The figures 14 and 41 became his personal inscriptions. The *St. Matthew Passion's* opening E minor chorus (remember this key . . .) begins with a hugely significant repeated bass note E . . . 41 times before it moves off up the scale. The 14 Canons on the Goldberg bass, and Bach's deliberate delay in waiting to become the 14th member of the Mizler society for musical science in Leipzig, are other obvious examples.

In Partita 1, Bach uses the first two movements to deliver this signature: the Praeludium has 21 bars, the Allemande 38 . . . 2, 1, 3, 8 = BACH. Each of the six Partitas has seven movements (remember that number . . .) except Partita 2 which has only six. Why? The early version of Partita 3 is supplemented in the new version by an added movement to make it a seven-movement suite (the scherzo or 'joke' movement), so why not Partita 2 also? Unfortunately if he had given each Partita seven movements it would have made for a total of 42 movements. With the greatest of respect to Douglas Adams, this would not have suited Bach – the removal of one limb from one suite allows him to make 41 the magic total. We return now briefly to the strange publication history. It is at this point that things start becoming spooky. Bach began by publishing Partita 1 in 1726 – when he was 41 years old. The reason for an end date will become clear later. Needless to say the final movement of the set (the 41st movement), this weird E minor NOT-Gigue, has as its theme a subject containing 14 notes. This movement has other much more wonderful and extraordinary symbols and divine significance, as we shall see.

Symbols of God, and Perfection

Bach's own earthly numbers are placed against his devotion to two numbers referring directly to God: 3 and 7. These are easily understood to represent God as the Trinity and Perfection, and for Bach their use was an essential part of his creative craft. The first great manifestation and use by him came in Brandenburg no.3 [see my notes about this in AAM's recording of the Brandenburg Concertos on HMU 807461.62]. In the Partitas these two elements become an increasingly present and important part of the musical influence and process, helping to define phrase lengths, section lengths, and musical figures and intervals. Some examples:

Partita 2 (C minor: three flats) – the opening section (the first of three) is seven bars long and deals with decorated homophony (single block chords); the second section is in two voices, and the third a fugue in ‘triple’ metre with a subject spanning a ninth (3x3) beginning at bar 30.

Partita 5 (G major: one sharp, or ‘ein Kreuz’ in German = one cross). Here begins a transformation from earthly joy (depicted in the opening Praeambulum) to the suffering of Christ for mankind on the Cross (in the E minor Gigue which ends Opus 1). The finger-puzzles of Partita 5’s Gigue and its apparently upbeat nature develop after a symbolic theme. The first half of the Gigue starts with a seven-note figure before a rest, which clearly depicts on the page a musical cross-shape. The second half begins with only three of those notes before the rest.

With Partita 6 we reach the summation of Bach’s musical expression and depiction of his relationship with ‘number’ and the ‘divine’. Virtually everything here is a consequence of the numbers 1, 3 and 7. The key, as already noted, is the ‘dark’ side of the earthly pleasure of G major, Christ’s Passion on the Cross. The Toccata is a tour de force of numerical symbols. The opening crushing harmonies are dissonant seventh chords. At bar 3 we begin a series of seven-note figures which themselves describe the interval of a seventh. At bar 9 (3x3) a new two-voice section seems to stumble against increasingly awkward wide-stretching arpeggios underneath a three-note ligature. This recurs at bar 21 (3x7). A three-voice fugue begins at bar 27 (3x3x3), its theme heavy and articulated by poignant rests. These rests break the subject up into three parts: 3 notes, 3 notes and 15 notes: 21 in total – 3x7. The final Gigue, the 41st and ultimate movement of the journey, is the logical culmination of this masterwork’s process. The time signature is here given as a circle with a line vertically dissecting it. The circle is the sign for Tempus Perfectum. Bach cannot allow himself to be equated with God’s perfection, and therefore adds the line to make clear his humanity. The musical subject, a dotted rhythm, sometimes associated with Christ’s scourging, is fitted into this time signature. The 14 notes of the theme have a pertinent division: 12 + 2. These first notes have a specific and unquestionable shape. There are three sets of four notes, each of which depict clearly the four points of the cross: three crosses, the highest in the middle. The picture could not be clearer: Golgotha. The additional two notes (to complete Bach’s name and ‘sign off’) seem to put him at the foot of the Cross, kneeling before his Saviour. These cross figures contain predominantly intervals of the third and seventh. The three voices of this fugue, which takes us to the end of this world, enter in the first, third and seventh bars of each half. It is then coincidence that Bach chose to delay publication until 1731?

This humbling and blinding genius can only inspire in us awe and wonder at Bach’s limitless mind. It was an utter privilege to try to invest these pieces with life, because it is the life and passion in this music which shine through despite (or perhaps because of) the exquisite inclusion of such numeric and symbolic detail. Bach might have smiled when I hit a problem having to decide how to fit these pieces on to two CDs. Ideally, given the clear path through the Partitas in their published order, it would be desirable to have 1-3 on CD 1 and 4-6 on CD 2. However, played with all the repeats as I believe this music should be (and giving plenty of scope for ornamentation), it was impossible to fit Partitas 4-6 on CD 2. I therefore chose to place 1, 2 and 4 on CD 1 and 3, 5 and 6 on CD 2. Luckily $1+2+4 = 7$, $3+5+6 = 14$, totalling 21. Despite my best efforts, I couldn’t make any of the individual Partitas last 21’38”. ‘Ich folge dir gleichfalls’.

RICHARD EGARR

BACHS OPUS 1: TÄNZE MIT DER ZEIT, DER ZAHL UND GOTTES VOLLKOMMENHEIT

Während ich diesen Text schreibe, lebt in England ein außergewöhnlicher 37-jähriger ‚Savant‘ [Inselbegabung], der in seinem Kopf riesige komplizierte Rechnungen anstellt, Pi-Zahlen mit über 21.000 Dezimalstellen aufsagen kann und ihm zuvor unbekannte Sprachen (wie z.B. Isländisch) binnen einer Woche beherrscht. Diese Fähigkeiten offenbarten sich nach einem Hirntrauma, das er als Jugendlicher erlitt. Merkwürdigerweise zeigt er keinen der Mängel an Sozialkompetenz, den andere eher autistische Savants häufig haben. Solche außergewöhnlichen Menschen vermitteln uns vielleicht einen Einblick in das wahre Potential des menschlichen Gehirns, das komplizierteste und geheimnisvollste unserer Organe.

Ich bin überzeugt, dass Bachs musikalische Fähigkeiten, die zeitliche und räumliche Organisation von Klang, auf diesem übermenschlichen Niveau stattfanden. Zeitgenössischen Berichten zufolge war Bach in der Lage, das gesamte Potential und alle Möglichkeiten jedes vorgegebenen Fugenthemas augenblicklich zu erfassen. Eine andere oft erwähnte Kunst war eine Fähigkeit, seine Musik mit numerischem und mathematischem Material zu füllen.

In diesem Text werde ich einen gründlichen Blick auf Bachs erste große Veröffentlichung werfen, auf seine wunderbaren sechs Partiten ‚Opus 1‘, und ich werde versuchen, seine Botschaft an uns zu verstehen und mitzuteilen. Diese Werke müssten jedem ernsthaften Klavierspieler oder Musikliebhaber vertraut sein; deshalb werde ich mich auf meine persönliche Reaktion auf diese Musik beschränken. Anschließend versuche ich, die größere und tiefergehende Botschaft, die sich hinter dieser fantastischen Musik verbirgt, zu ‚entschlüsseln‘.

Veröffentlichung von Opus 1

Das ‚Opus 1‘ jedes Komponisten ist eine große Sache – die erste öffentliche Präsentation und Aussage über einen künstlerischen Standpunkt. Zum Vorbild nahm Bach sich die beiden 1689 und 1692 erschienenen Bände ‚Neue Clavierübung‘ seines Vorgängers in Leipzig, Johann Kuhnau. Bachs Fähigkeit, ein langfristiges Projekt einzuschätzen und zu verwirklichen, nahm hier ihren geheimnisvollen Anfang. Obgleich die Musik, aus denen die sechs Partiten bestehen, bereitstand, staffelte Bach merkwürdigerweise die Herausgabe, anstatt sie gleichzeitig zu veröffentlichen. Partita 1 erschien 1726, die anderen fünf verteilt über die folgenden vier Jahre, bis 1731 schließlich alle sechs Partiten als ‚Clavir Übung... Opus 1... 1731‘ vorgestellt wurden. Frühere Versionen der Partiten 3 und 6 befinden sich im Clavierbüchlein für Anna Magdalena (1725), und einige andere Sätze erschienen in früheren Fassungen. Eine 1730 angekündigte siebte Partita, die mit der sechsten erscheinen sollte, wurde nie verwirklicht. Die ganze Geschichte ist irgendwie seltsam, aber ganz bewusst, glaube ich und werde später darauf zurückkommen.

Die Großen Suiten

Diese sechs Werke sind gewaltig, was sowohl ihren musikalischen Umfang als auch kompositorische und technische Virtuosität angeht. Jede Partita hat ihren eigenen Charakter und Schwerpunkt. Auf eine ganz individuell geformte Einleitung, die auf das Ganze vorbereitet, folgt eine Reihe Tanz- und Charaktersätze. Die Tonart jeder Partita hilft, den zugrunde liegenden musikalischen Diskurs zu bestimmen und auszuformen. Bachs musikalischen Projekt geben diese Tonarten eine sehr genaue Richtung vor, indem sie wie ein Keil wirken, ähnlich einem Crescendo-Zeichen: B/c/a/D/G/e. Der Tonartsprung jeder folgenden Partita wird von ihrer Stellung innerhalb der Reihe bestimmt. So muss Bach nach B-Dur (1) die Tonart für die zweite Partita eine Sekunde

entfernt (höher) wählen, also c-Moll; für die dritte eine Terz tiefer: von c-Moll nach a-Moll und so weiter. Dieses System findet seine Entsprechung in einer palindromartigen Herangehensweise bei der Beziehung zwischen Dur und Moll. Der Fünffjahresplan von Tonarten für seine erste ‚Clavierübung‘ wird abgeschlossen und ergänzt durch die zweite ‚Clavierübung‘ von 1735: probieren Sie die sechs Tonart-Töne der Partiten nacheinander zu spielen und danach den ersten Akkord des Italienischen Konzerts! Das Gleichgewicht der beiden Sammlungen wird auch durch die Tatsache bestätigt, dass das Intervall, welches sich aus der ersten und letzten Tonart beider Werkreihen ergibt, der Tritonus oder ‚Teufel‘ ist: I: B-Dur/e-Moll; II: F-Dur/h-Moll. Die erste und letzte Tonart dieser beiden Serien stellen auch (in deutschen Tonbezeichnungen) den ersten und letzten Buchstaben des Namens Bach dar: dazu später mehr.

Die Musik innerhalb der Sammlung ist so unterschiedlich wie nur möglich, vom triumphierenden D-Dur der Ouvertüre und Sarabande über die grüblerische Sinfonie in c-Moll (mit ihrer ‚Grave Adagio‘-Einleitung) und das Capriccio bis zu den von der a-Moll-Fantasie und der Gigue gestellten Fragen und schließlich zur unermesslichen Weite der e-Moll-Sarabande und Gigue. Die ganze Sammlung stellt Fragen an den Ausführenden, Fragen, die im Verlauf des Stückes immer verworrener erscheinen. Kaum etwas in der sechsten Partita ist, was es scheint, besonders die letzte ‚Gigue‘. Interpreten haben oft versucht, diesen Satz in einer leichtgängigen Triolen-Version aufzuführen, weil er mit Gigue bezeichnet wird. Unglücklicherweise verfehlt eine solche Handhabung das Wesentliche dieses letzten bachschen Rätsels, für das ich weiter unten eine Lösung vorschlagen werde. Was die Technik betrifft, zwingen die ersten und letzten Sätze jeder Partita den Spieler zu gründlichem Überlegen: die Gigue der fünften ist ein spezielles Finger-Puzzle. Das ist körperliches Training – die Übung.

Was steckt in einem Namen?

Im Schlussteil dieses Textes will ich versuchen, einige Hinweise anzubieten, was die schwindelerregenden Fähigkeiten Bachs angeht, wie er diese mühelos erscheinende Musik mit göttlichen Zeichen und persönlichen Algorithmen von atemberaubender Genialität durchzieht. Viele Seiten Papier wurden vollgeschrieben auf der Jagd nach den geheimen Codes in Bachs Musik. Für viele bleibt das Thema unstritten. Aber angesichts der bachschen Berühmtheit in diesem Punkt und seiner einzigartigen Fähigkeit, musikalische Möglichkeiten zu erkennen, ist es nicht schwer, diesem Gedanken zu folgen, wenn man ihn als Teil von Bachs musikalischer Religion betrachtet. Beweis widerlegt Glaube und umgekehrt. Die Buchstaben des Familiennamens waren nicht nur unmittelbar Anlass zu einer Melodie [BACH = b/a/c/h], sondern auch für Johann Sebastian Bach ein Paar wundersam gespiegelter Zahlen, mit denen er gewöhnlich Anfang und Ende eines Werkes bezeichnete. Wenn A=1, B=2 etc. (I und J werden als ein Buchstabe gezählt), dann ergibt sich diese Folge:

BACH = [2+1+3+8] 14

JSBACH = [9+18+14] 41

14 und 41 wurden zu seiner persönlichen Signatur. In der Matthäus-Passion beginnt der Einleitungsschor (in e-Moll – merken Sie sich die Tonart ...) mit dem höchst bedeutsamen Basston E, der 41 mal wiederholt wird, bevor er sich die Tonleiter aufwärts bewegt. Die 14 Kanons über dem Bass in den Goldberg-Variationen, Bachs absichtliche Verzögerung der Aufnahme in die Mizler-Gesellschaft für Musikwissenschaft in Leipzig, damit er das 14. Mitglied wurde – sind weitere offenkundige Beispiele. In Partita 1 bringt Bach seine Unterschrift in den beiden ersten Sätzen unter: das Präludium besteht aus 21, die Allemande aus 38 Takteten... 2,1,3,8, = BACH. Jede der sechs Partiten hat sieben Sätze (merken Sie sich diese Zahl...), außer der Partita 2, die nur aus 6 Sätzen besteht. Warum? Der frühen Fassung der Partita 3 wurde in ihrer neuen Version ein Satz (‚Scherzo‘ oder Scherz) hinzugefügt, um daraus eine siebensätzliche Suite zu machen. Warum geschah das nicht auch mit der zweiten Partita? Wenn Bach jeder Partita sieben Sätze gegeben hätte, wären es leider insgesamt 42 Sätze gewesen. Bei allem Respekt vor Douglas Adams [Die Antwort 42 (auf eine nicht-mathematische Frage) entstammt seinem Roman *Per Anhalter durch die Galaxis*] – das würde nicht zu Bach gepasst haben – mit dem Entfernen eines Gliedes aus einer Suite gelingt es ihm, aus der 41 vollkommene Magie zu machen. Wir kehren nun kurz zu der merkwürdigen Geschichte der Publikation zurück. An diesem Punkt beginnen die Dinge gespenstisch zu werden. Bach begann 1726 mit der Veröffentlichung – im Alter von 41 Jahren. Der Grund für das Datum der letzten Ausgabe wird später erklärt. Natürlich hat der allerletzte Satz der Reihe (der 41.), jene seltsame Nicht-Gigue in e-Moll, ein aus 14 Tönen bestehendes Thema. Dieser Satz enthält, wie wir sehen werden, noch viele andere wunderbare und außergewöhnliche Symbole und göttliche Bedeutsamkeiten.

Symbole für Gott und Vollkommenheit

Bachs eigene irdische Zahlen werden seiner Verehrung zweier Zahlen gegenübergestellt, die sich unmittelbar auf Gott beziehen: 3 und 7. Sie werden leicht verstanden als Zeichen für Gott als Dreieinigkeit und Vollkommenheit. Für Bach war ihre Verwendung ein wesentlicher Teil seiner schöpferischen Arbeit. In hohem Maß verwendet er diese Zahlen erstmals im Dritten Brandenburgischen Konzert [vgl. meinen diesbezüglichen Text im Booklet zu den Aufnahmen der Brandenburgischen Konzerte durch AAM auf HMU 807461.62]. In den Partiten werden diese beiden Elemente zunehmend deutlich und wichtig für die Wirkung und Entwicklung des musikalischen Prozesses. Sie bestimmen die Länge von Phrasen und Abschnitten, sowie auch musikalische Figuren und Intervalle. Dazu einige Beispiele:

Partita 2 (c-Moll: 3 b-Vorzeichen) – der Einleitungsteil (der erste von 3) besteht aus 7 Takten und verwendet verzierte Mehrstimmigkeit (einzelne Akkordblöcke); der nächste Abschnitt ist zweistimmig, der 3. eine Fuge im Dreiertakt mit einem eine None (3x3) umfassenden Thema, das bei Takt 30 beginnt.

Partita 5 (G-Dur: ein Kreuz-Vorzeichen). Hier beginnt eine Verwandlung von irdischer Freude (dargestellt im vorausgehenden Praeambulum) in das Leiden Christi am Kreuz für die Menschheit (in der e-Moll-Gigue am Schluss von Opus 1). Die Finger-Puzzles der Gigue dieser 5. Partita und ihr deutlicher Auftakt-Charakter entwickeln sich zu einem symbolischen Zeichen: die erste Hälfte der Gigue beginnt mit einer Figur aus 7 Tönen vor einer Pause, wodurch auf dem Notenblatt ganz klar die Form eines Kreuzes abgebildet wird. Die zweite Hälfte beginnt mit nur 3 dieser Töne vor der Pause.

In der Partita 6 wird Bachs musikalischer Ausdruck und die Darstellung seiner Beziehung zur ‚Zahl‘ und zum ‚Göttlichen‘ auf den Punkt gebracht. Buchstäblich alles ergibt sich aus den Zahlen 1, 3 und 7. Wie bereits erwähnt, steht die Tonart für die ‚dunkle‘ Seite der irdischen Freude (G-Dur), das Leiden Christi am Kreuz. Die Toccata ist eine tour-de-force der Zahlensymbolik. Die erdrückenden Harmonien der Einleitung sind dissonante Septimakkorde. Bei Takt 3 beginnt eine Serie von Figuren aus 7 Tönen, die um das Intervall Septime kreisen. Bei Takt 9 (3x3) scheint ein neuer zweistimmiger Abschnitt zunehmend schwierigen, ausgedehnten Arpeggien entgegen zu stolpern, bei denen jeweils drei Töne gebunden sind. Das wiederholt sich ab Takt 21 (3x7). Im Takt 27 (3x3x3) beginnt eine dreistimmige Fuge mit einem wuchtigen Thema, das durch scharfe Pausen gegliedert wird. Diese Pausen brechen das Thema in 3 Teile: 3 Töne, 3 Töne und 15 Töne: Gesamtsumme $21 = 3 \times 7$. Die Gigue am Schluss, der 41. und allerletzte Satz dieser musikalischen Reise, ist der folgerichtige Höhepunkt in der Entwicklung dieses Meisterwerks. Das Taktvorzeichen besteht hier aus einem Kreis, den eine senkrechte Linie durchschneidet. Der Kreis ist das Zeichen für Tempus Perfectum. Bach kann sich nicht erlauben, mit Gottes Vollkommenheit verglichen zu werden; deshalb fügt er eine Linie hinzu, um seine Menschlichkeit deutlich zu machen. Der punktierte Rhythmus des Themas, mit dem man zuweilen die Geißelung Christi assoziiert, wird diesem Taktzeichen angepasst.

Die 14 Töne des Themas teilen sich entsprechend auf: $12 + 2$. Diese ersten Töne bilden eine besondere und unbestreitbare Form: es gibt 3 Gruppen zu vier Tönen, wovon jeder Ton eine der vier Enden des Kreuzes darstellt: 3 Kreuze, das höchste in der Mitte. Das Bild könnte nicht deutlicher sein: Golgatha. Die zusätzlichen 2 Töne (eine Ergänzung von Bachs Namen und Unterschrift) scheinen ihn am Fuß des Kreuzes vor seinem Heiland kniend zu platzieren. In diesen Kreuzfiguren überwiegen die Intervalle Terz und Septime. Die 3 Stimmen der Fuge, die uns bis ans Ende dieser Welt bringt, setzen im 1., 3. und 7. Takt jeder Hälfte ein. Ist es dann ein Zufall, dass Bach entschied, die Veröffentlichung bis ins Jahr 1731 zu verschieben?

Vor diesem Genie können wir nur, demütig und blind, voller Ehrfurcht über die unbegrenzten Möglichkeiten von Bachs Geist staunen. Ich genoss das große Privileg, dass ich versuchen durfte, diese Stücke mit Leben zu erfüllen; denn Leben und Leiden strahlt diese Musik aus trotz (oder vielleicht wegen) der herausragenden Einbeziehung dieser numerischen und symbolischen Details. Vielleicht hätte Bach gelächelt, als ich ein Problem mit der Entscheidung hatte, wie diese Stücke auf zwei CDs unterzubringen seien. Wegen der mithilfe ihrer Veröffentlichungsdaten durchdachten Reihenfolge der Partiten wäre es ideal und wünschenswert gewesen, die Partiten 1-3 auf CD 1 und die Partiten 4-6 auf CD 2 zu laden. Es war jedoch unmöglich, die Partiten 4-6 auf einer CD unterzubringen wegen aller Wiederholungen (dazu noch reichlich Zeit für Ornamentik), wie diese Musik meines Erachtens gespielt werden sollte. Deswegen entschloss ich mich, 1, 2 und 4 auf CD 1 und 3, 5 und 6 auf CD 2 einzuspielen. Zu meinem Glück ergab sich folgendes Zahlenmuster: $1+2+4 = 7$, $3+5+6 = 14$, zusammen: 21. Trotz größter Mühe gelang es mir bei keiner der Partiten, die Zeitspanne von 21'38 zu erreichen. ‚Ich folge dir gleichfalls‘.

RICHARD EGARR

Übersetzung: Ingeborg Neumann

Retrouvez biographies, discographies complètes
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur
www.harmoniamundi.com

De nombreux extraits de cet enregistrement y sont aussi disponibles à l'écoute,
ainsi que l'ensemble du catalogue présenté selon divers critères,
incluant liens d'achat et téléchargement.

Suivez l'actualité du label et des artistes sur nos réseaux sociaux :

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Découvrez les making of vidéos et clips des enregistrements
sur les chaînes harmonia mundi YouTube et Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :

www.harmoniamundi.com/newsletter



You can find complete biographies and discographies
and detailed tour schedules for our artists at

www.harmoniamundi.com

There you can also hear numerous excerpts from recordings,
and explore the rest of our catalogue presented by various search criteria, with links to purchase
and download titles.

Up-to-date news of the label and the artists is available on our social networks:

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Making-of videos and clips from our recordings may be viewed
on the harmonia mundi channels on YouTube and Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:

www.harmoniamundi.com/newsletter



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2017

PRODUCTION USA

Enregistrement : janvier 2016, Doopsgezinde, Haarlem, Netherlands

Direction artistique : Robina G. Young

Prise de son : Brad Michel

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Couverture : photo Marco Borggreve

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 907593.94