

Tom

Audax
RECORDS

Pieces

*pour
le lute*

par

S^{re} J. S. Bach



2

Jadran Duncumb

baroque lute built by Tony Johnson after Unverdorben/Buchstetter,
Holmfirth 2012

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Prelude, Fugue & Allegro in E Flat Major, BWV 998

01	Prelude	02:49
02	Fuga	06:36
03	Allegro	04:22

Suite in E Minor, BWV 996 (transposed to G Minor)

04	Praeludio: Passaggio – Presto	03:03
05	Allemande	02:48
06	Courante	02:44
07	Sarabande	03:12
08	Bourée	01:23
09	Giga	03:55

Suite in E Major, BWV 1006a (transposed to F Major)

10	Prelude	05:10
11	Loure	03:31
12	Gavotte en Rondeaux	03:35
13	Menuet I & II	05:00
14	Bourée	01:59
15	Gigue	02:33

Total Time 52:48



F. 41.

Lauten - Cabinet.



English

Bach – Works for lute 2

The compositions referred to as Bach's 'lute works' are all pieces connected to or linked with the lute in some way, but not all of them are necessarily written for the instrument. Any attempt at playing them all on the lute leads to numerous questions including: Which instrument were they for? If not written for the lute, how can we adapt them to fit the instrument best, and if explicitly written for the lute, how far can we stray from the written score when preparing the music for performance and recording?

Interestingly, all those questions provoke subjective answers. There is not enough known about half of the 'lute works' to give a definite response to the first question and even the manuscripts which explicitly refer to an instrument provoke doubts in some musicians and musicologists. The answers to the final questions will also remain subjective and interchangeable. All the pieces are influenced by the lute in some way, and none of them fit it perfectly from the page.

My inspiration when preparing his music comes from the surviving contemporaneous Bach lute tablatures made by two different lutenists. One of them, J. C. Weyrauch, knew Bach. The other is still unknown but the manuscript itself is connected with mid 18th century Leipzig. Their approach to adapting Bach to the lute was discussed at large in the notes to J. S. *Bach – works for lute* but, in short, it places

the lute and its idiosyncrasies in the centre. One would expect an idiomatic approach from any baroque adaptation given the importance an instrument's characteristics had in composition, even Bach's – who sometimes is accused of ignoring instruments' needs. Unfortunately, no tablatures exist of the pieces on this recording, but the way they use the lute, for example by transposing basses, taking advantage of the lute's d-minor open tuning, and employing ornaments particular to the lute has influenced my approach to making my own tablatures. The most interesting aspect is how variation in agogics, ornaments, articulation and slurring is prioritised over homogeneity: The opposite to the approach we have mostly chosen since the 20th century where control and consistency in themes and phrases have been considered necessary to show off the 'structure' of a piece and our own mastery of our instrument. (Extended notes that go into depth about the historical tablatures and how I have used them as inspiration both in preparing my editions and in my interpretations are available freely under the blog section of the Audax website and with every CD of the first volume.)

The instrumentation of the *Prelude, Fugue and Allegro BWV 998* is clear cut. Bach himself writes "for the lute or harpsichord" above the manuscript. This specific open instrumentation was not rare at the time and several pieces exist from Germany in the mid 18th-century. The opening movement bases itself on arpeggiated motifs in the lute style while the long 'da capo' fugue that follows resembles that of the *Partita BWV 997*. Both pieces were composed around 1739 and may be linked to Bach's acquaintance with the lutenist Sylvius Leopold Weiss. He knew Bach's sons Wilhelm Friedemann and Carl Philip Emanuel and visited him in Leipzig with the former in the summer of that year. I have decided to ornament the themes of the fugue, inspired by how the lutenists from Leipzig did so in the 'fugato' of *BWV 995* and in the *Fugue BWV 1000*. The final *Allegro* is a joyous Italian-style finale just like the movement name indicates.

The *Suite BWV 996* in E minor is the only piece by Bach explicitly connected to the Lautenwerk in the 1700s through the manuscript copy by Johann Gottfried Walther from around 1710-1720. The attribution to the lute-harpsichord is in another hand, possibly that of Johann Tobias Krebs (1690-1762) who studied under Bach. The Lautenwerk or lute-harpsichord was a plucked keyboard instrument designed to mimic the lute with gut strings and a similar ambitus. The dense harmonisation in lower registers in many of the movements does not point to any misattribution. Indeed, his way of writing here is unique when compared to the other works linked with the lute, and this music is by far the hardest to play of all the suites on the lute.

I do not think that I would ever have learnt to play the piece if it were not for this recording, but working on it revealed a musical language that leans more heavily on the baroque lute's idiom of the 17th-century than any of the other works for lute. If bringing the lute's most unique qualities to the fore in the composition counts as success, then some of these movements are the most successful lute pieces Bach wrote in my opinion and playing them on the lute does them a service. In many instances the style is so unlike his other music that the only give-away is the ingenuity of the harmony.

The first step was to decide upon a key. The range of the piece does not come close to exceeding the range of the lute, but the active use of the middle register means that transposition or retuning is necessary. I eventually landed on G minor which allowed me both to use the resonance of the baroque lute's traditional tuning, and to use the full compass of the instrument from the lowest basses to the highest trebles. A harpsichord manuscript copy of the suite exists too and this is one is transposed up a fourth. Just like the historical tablatures, I frequently transpose the basses down an octave. The octave tuning in the baroque lute's bass register hides the octave change from the listener, and it often serves to open up the sound of the lute.

The opening movement is like that of the *Prelude* of the *Suite BWV 995* – a French inspired overture with a slow dramatic opening followed by a faster ‘fugato’ section. Unlike the latter adaptation for lute of the *Fifth Cello Suite*, this fugato section is extremely challenging to play given the different intended instruments. The fact that it is shorter and simpler makes it even harder. However, these challenges melt away in the *Allemande* which only implies several voices in its broken chord arpeggios in the way the best lutenist composers wrote for their instruments in the 17th century. The *Courante* also presents an archaic French style with short, often asymmetric phrases and frequent shifts between double and triple time; but while a successful interpretation may give the impression of a perfectly idiomatic elegant lute piece, any lutenist is certainly struggling with the ungainly dense harmonisations in the middle register and frequent jumps of position. The beautiful *Sarabande* almost sounds like it could have been lifted from a suite by Charles Mouton (ca.1626 – ca. 1699), although the inner voice suspensions say otherwise. The repeats are heavily ornamented by me in the style of the French repertoire I have played so much. The *Bourée*, known to guitarists of every ilk, sits well on the lute with the strict two-part writing posing very few problems. The *Gigue* instead is Bach at his ingenious, flowing and lute-unfriendly best! The lute performer flits between rapid parallel third and tenth runs, almost impossible imitative counterpoint, improbable jumps where only muscle memory works (most of the time) and one or two oases of calm where the sonority of the lute and Bach’s gorgeous harmony washes over you in plucked arpeggios.

The autograph manuscript of the *Suite BWV 1006a* is an arrangement of the violin partita on two staves but has no title page and gives no instrumentation. The register - an octave lower than the violin version, the sparse harmonisation, and simple bass line point to a particularly successful adaptation for the lute, but the key in E major

is disastrous. The same register is too murky on a harpsichord, while the rare dynamics Bach includes are irrelevant to the Lautenwerk (lute-harpsichord).

While the baroque lute has a robust tuning system that lets one play relatively easily in many different keys, E Major leaves no open strings at all. It is impossible to play the opening prelude which uses the violin's open e strings to such great effect without retuning the lute, but this retuning creates other problems. Some lutenists decide to prioritise the key, but I instead have chosen another more popular solution; to transpose the partita to F major where every open string is useful, and everything fits like a glove. The *Prelude's* flowing runs and bell-like progressions work beautifully in the lute's tuning, allowing for fingerings where each note is played on a different string and allowed to ring. This fingering was historically called 'campanella'- 'bell'. The *Loure* – so difficult on the violin – is simple to play on the lute and one can therefore concentrate on the elegance and subtlety of the dance, ornamenting the repeats. The *Gavotte en Rondeau* fits well also, and again, the key allows me to play with and contrast the 'campanella' fingerings with regular ones. I have tried to create variations in the beautiful and simple *Menuets*. The first menuet is innocent and light, the second is more prosaic and resembles a country dance with the men and women responding to each other in turn. The suite is rounded off with two exuberant dances -the *Bourée* and the *Gigue* where I have again inserted a couple of typical baroque lute ornaments in the repeat.

Notes on the pitch

The set up of a lute is a continuous journey of experimentation with different strings and even pitches. Unfortunately, other projects dictate how and when you can make adjustments – changing pitch requires changing strings and no lutenist not on the pay

of a baroque court can afford to pay for a new set of strings every week! In any case, in the period before and during this recording, I really enjoyed playing with thicker gut strings in 'a = 392Hz' – a half tone lower than the pitch we usually use when performing baroque music today. The result is I think a meatier, slightly less brilliant sound, while the thicker strings also have the advantage of lasting longer. The 'Kammerton' pitch in Bach's region and time was very low as well and this is also evident in the string length of many contemporary lutes - including the instrument my lute by Tony Johnson is based on.

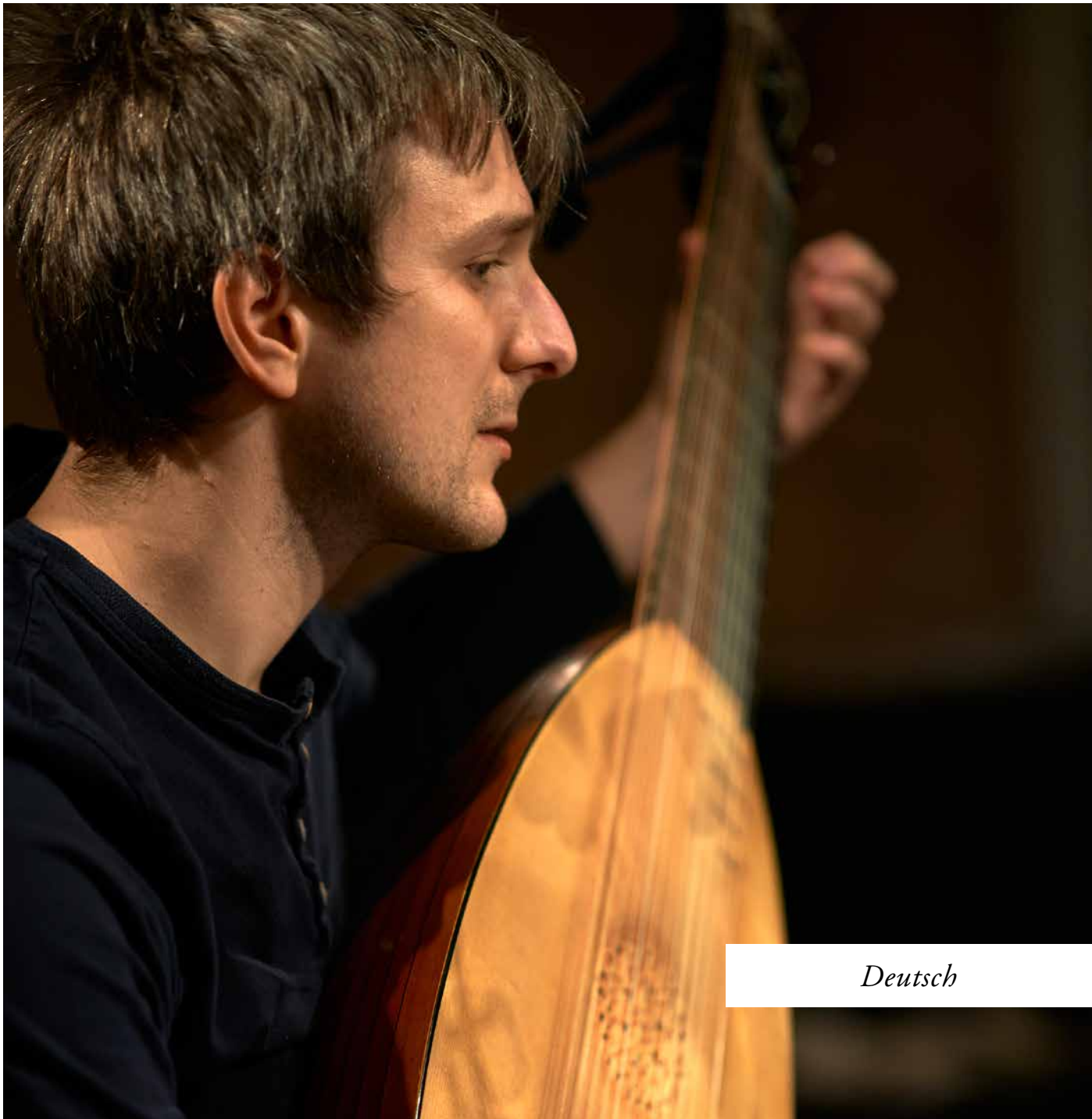
Notes on the recording

This volume was recorded over two periods in March and May 2024 in Moosika Studios in Lislevatn. Adjacent to an old farmhouse, it is a repurposed barn in a very sparsely populated region of Norway approximately five hours drive from the capital surrounded only by forests, steep hills, and lakes. Eight days of recording is a long time, but the serenity of the surroundings, with deep snow in March and the chatter of birds and insects in May made it a wonderful location to experiment with and explore the sonorities and expressivity of the lute in Bach's music in a relaxed setting. Thomas Mace (1612 -1706) said the best place to listen to his lute was biting the top of it with the sound entering through his teeth as well as his ears! The recording here is close, but not that close. I hope it gives a glimpse of the infinite world of colours the lute contains.

In any case, the luxury of having my former teacher, Rolf Lislevand, as the producer and generously giving me so much time and inspiration, meant it was the perfect way for me to do a recording of such wonderful music that I probably never will get to record

again. The only interruptions were to visit relatively nearby Evje to purchase drinks, Norwegian *pølser* (sausages) and *Grandiosas* (Frozen pizza). Baroque music is all about contrast after all!

Jadran Duncumb



Deutsch

Bach – Werke für Laute 2

Als Bachs „Werke für Laute“ werden alle Stücke bezeichnet, die auf irgendeine Weise mit der Laute in Bezug gebracht werden können – jedoch ist nicht unbedingt deren Gesamtzahl für das Instrument geschrieben. Jeder Versuch, sie alle auf der Laute zu spielen, wirft zahlreiche Fragen auf: Für welches Instrument wurden sie wirklich komponiert? Falls nicht für die Laute, wie können wir sie dann am besten an das Instrument anpassen? Und wie weit dürfen wir bei der Vorbereitung für Aufführung und Aufnahme von der Partitur abweichen, wenn sie ausdrücklich für dieses Instrument geschrieben wurden?

Interessanterweise gibt es auf all diese Fragen nur subjektive Antworten. Über die Hälfte dieser „Werke für Laute“ weiß man zu wenig, um eine definitive Antwort auf die erste Frage zu geben, und selbst die Manuskripte, die ausdrücklich auf ein Instrument verweisen, werfen bei einigen Musikern und Musikwissenschaftlern Zweifel auf. Die Antworten auf die letzten Fragen werden ebenfalls immer subjektiv bleiben und wahrscheinlich untereinander austauschbar sein. Alle Stücke sind in irgendeiner Weise von der Laute beeinflusst, und keines von ihnen passt vom Notentext her perfekt.

Meine Inspiration bei der Vorbereitung seiner Musik stammt aus den erhaltenen zeitgenössischen Bach-Lautentabulaturen, die von zwei verschiedenen Lautenisten erstellt wurden. Einer von ihnen, Johann Christian Weyrauch, kannte Bach. Der andere bleibt unbekannt, aber das Manuskript selbst kann mit Leipzig Mitte des 18. Jahrhunderts in

Verbindung gebracht werden. Ihr Ansatz wurde ausführlich in den Notizen zu meinem Album "Bach – Works for lute" (Audax Records ADX13728) besprochen, aber kurz gesagt, stellt er die Laute und ihre Eigenheiten in den Mittelpunkt. Man würde von jeder barocken Adaption einen idiomatischen Ansatz erwarten, wenn man von der Bedeutung ausgeht, die die Eigenheiten eines Instruments damals in jeder Komposition hatten – auch bei Bach. Leider existieren von den Stücken auf dieser Aufnahme keine Tabulaturen, aber die Art, wie sie die Laute verwenden – zum Beispiel durch Transposition der Bässe, Nutzung der lauteneigenen d-Moll-Stimmung und idiomatischer Verzierungen – hat meinen Ansatz zur Erstellung meiner eigenen Tabulaturen beeinflusst. Der interessanteste allgemeine Aspekt dieser Vorgehensweise ist vielleicht, dass Veränderungen in Agogik, Verzierungen, Artikulation und Bindungen über Homogenität gestellt werden: Das Gegenteil des Ansatzes, den wir seit dem 20. Jahrhundert überwiegend gewählt haben, bei dem Kontrolle und Einheitlichkeit in Themen und Phrasen als notwendig angesehen werden, um die „Struktur“ eines Stücks und unsere eigene Beherrschung des Instruments zu zeigen. (Ausführliche Notizen, die gründlich in die historischen Tabulaturen eingehen und erläutern, wie ich sie als Inspiration sowohl bei der Vorbereitung meiner Ausgaben als auch in meinen Interpretationen verwendet habe, sind frei im Blog-Bereich der Audax-Website und mit jeder CD des weiter oben genannten Albums erhältlich.)

Die Instrumentierung von *Präludium, Fuge und Allegro BWV 998* ist klar definiert. Bach selbst schreibt „für die Laute oder das Cembalo“ im Manuskript. Diese spezifische offen gehaltene Instrumentierung war zur damaligen Zeit nicht ungewöhnlich, und es gibt mehrere Stücke aus Deutschland Mitte des 18. Jahrhunderts, die dies belegen. Der Eröffnungssatz basiert auf arpeggierten Motiven im Lautenstil, während die lange „da capo“-Fuge, die folgt, der BWV 997 Partita ähnelt. Beide Stücke wurden um 1739 komponiert und könnten mit Bachs Bekanntschaft mit dem Lautenisten Sylvius

Leopold Weiss in Verbindung stehen. Er kannte Bachs Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel und besuchte ihn im Sommer jenes Jahres mit dem ersteren in Leipzig. Ich habe mich entschieden, die Themen der Fuge zu verzieren, inspiriert von der Art und Weise, wie die Lautenisten aus Leipzig dies im „Fugato“ von BWV 995 und in der Fuge BWV 1000 taten. Das abschließende Allegro ist ein freudiges Finale im italienischen Stil, wie es der Name des Satzes bereits anzeigt.

Die auf der Violine so schwierig zu spielende *Loure* ist auf der Laute ganz einfach. Man kann sich daher auf die Eleganz und Subtilität des Tanzes konzentrieren, indem man die Wiederholungen verzieren. Auch die *Gavotte en Rondeau* passt gut, und wiederum erlaubt der Schlüssel mir, mit den „campanella“-Fingersätzen zu spielen und sie mit regulären abzuwechseln. In den schönen und schlichten Menueten habe ich versucht, Abwechslung zu schaffen. Im Lautenrepertoire wurde diese Art der reichen Verzierung bei Wiederholungen als *Double* bezeichnet. Das erste Menuet ist unschuldig und leicht, das zweite ist prosaischer und ähnelt einem Volkstanz, bei dem sich Männer und Frauen abwechselnd antworten. Die Suite wird mit zwei überschwänglichen Tänzen – der Bourrée und der Gigue – abgerundet. Auch hier habe ich einige typische barocke Lautenverzierungen in die Wiederholung eingebracht.

Die Suite BWV 996 in e-Moll ist das einzige Stück von Bach, das ausdrücklich mit dem Lautenwerk in Verbindung gebracht werden kann, und zwar durch Johann Gottfried Walthers Abschrift von etwa 1710-1720. Die Zuschreibung an das Lauten-Cembalo stammt von anderer Hand, möglicherweise von Johann Tobias Krebs (1690-1762), der bei Bach studiert hat. Das Lautenwerk oder Lauten-Cembalo war ein Tasteninstrument, das konzipiert war, mit Darmsaiten und einem ähnlichen Ambitus, die Laute zu imitieren. Die dichte Harmonisierung in tiefen Registern in vielen der Sätze deutet nicht auf eine Fehlzuordnung hin. Tatsächlich ist seine Schreibweise hier

einzigartig im Vergleich zu den anderen Werken, die mit der Laute assoziiert werden, und diese Musik ist die bei weitem am schwierigsten zu spielende auf diesem Instrument.

Ich glaube nicht, dass ich das Stück je einstudiert hätte, hätte es nicht diese Aufnahme gegeben. Aber die Arbeit daran offenbarte eine musikalische Sprache, die stärker auf die Sprache der barocken Laute des 17. Jahrhunderts zurückgreift als jedes andere Werk für Laute. Wenn es als Erfolg zählt, die einzigartigsten Qualitäten der Laute in der Komposition hervorzuheben, dann gehören einige dieser Sätze meiner Meinung nach zu den effektivsten Lautenstücken, die Bach geschrieben hat, und das Spielen auf der Laute erweist ihnen einen Dienst. In vielen Fällen ist der Stil so unähnlich seiner anderen Musik, dass der einzige Hinweis der harmonische Einfallsreichtum ist.

Der erste Schritt war, sich auf eine Tonart festzulegen. Der Tonumfang des Stücks geht nicht annähernd über den der Laute hinaus, aber der aktive Gebrauch des mittleren Registers bedeutet, dass eine Transposition oder Umstimmung notwendig ist. Letztendlich habe ich mich auf g-Moll festgelegt, was mir sowohl erlaubte, die Resonanz der traditionellen Stimmung der barocken Laute zu nutzen als auch den vollen Umfang des Instruments von den tiefsten Bässen bis zu den höchsten Diskanten zu verwenden. Es existiert auch eine Cembalo-Manuskriptkopie der Suite, die um eine Quarte nach oben transponiert ist. Genau wie bei den historischen Tabulaturen transponiere ich häufig die Bässe um eine Oktave nach unten. Wegen der Oktavenstimmung im Bassregister der barocken Laute ist diese Oktavänderung für den Zuhörer nicht offensichtlich, und sie dient oft dazu, den Klang der Laute zu öffnen.

Der Eröffnungssatz ist wie das Präludium der Suite BWV 995 – eine französisch inspirierte Ouvertüre mit einem langsamen dramatischen Beginn, gefolgt von einem schnelleren „fugato“-Abschnitt. Im Gegensatz zu der späteren Adaption für Laute der fünften Cellosuite ist dieser Fugato-Abschnitt extrem herausfordernd zu spielen,

wenn man an die verschiedenen beabsichtigten Instrumente denkt. Dass er kürzer und einfacher ist, macht es nur noch schwieriger. Diese Herausforderungen verfliegen jedoch in der *Allemande*, die lediglich mehrere Stimmen in ihren gebrochenen Akkordarpeggien andeutet, wie es die besten Lautenkomponisten im 17. Jahrhundert für ihre Instrumente gemacht haben. Die *Courante* präsentiert ebenfalls einen archaischen französischen Stil mit kurzen, oft asymmetrischen Phrasen und häufigen Wechseln zwischen Zweier- und Dreiertakt. Während jedoch eine gelungene Interpretation den Eindruck eines perfekt idiomatischen eleganten Lautenstücks vermitteln mag, kämpft jeder Lautenist mit den ungelungenen, dichten Harmonien im mittleren Register und häufigen Lagenwechseln.

Die schöne *Sarabande* klingt fast so, als könnte sie aus einer Suite von Charles Mouton (ca. 1626 – ca. 1699) stammen, obwohl das Auslassen innerer Stimmen etwas anderes sagt. Die Wiederholungen habe ich stark im Stil des französischen Repertoires verziert, das ich sehr viel gespielt habe. Die *Bourrée*, die Gitarristen aller Art bekannt ist, passt gut zur Laute, da die strenge zweistimmige Schreibweise sehr wenige Probleme bereitet. In der *Gigue* hingegen zeigt sich Bach – genial, fließend und lauten-unfreundlich – von seiner besten Seite! Der Lautenist hetzt zwischen schnellen parallelen Terzen und Dezimen, nahezu unmöglichem imitativem Kontrapunkt, unglaublichen Sprüngen, bei denen nur Muskelgedächtnis funktioniert (meistens), und ein oder zwei Oasen der Ruhe, in denen der Klang der Laute und Bachs wunderschöne Harmonie in gezupften Arpeggien über einen hinwegströmen.

Das Autograph der Partita BWV 1006a ist eine Bearbeitung der Violinpartita auf zwei Notenlinien, hat aber keine Titelseite und gibt keine Instrumentierung an. Das Register – eine Oktave tiefer als die Violinversion –, die spärliche Harmonisierung und die einfache Basslinie deuten auf eine besonders gelungene Adaption für die Laute hin, aber die Tonart Es-Dur ist katastrophal. Dasselbe Register ist auf einem Cembalo

zu undurchsichtig, während die seltenen Dynamiken, die Bach vorschreibt, für das Lautenwerk (Lauten-Cembalo).

Während die barocke Laute ein robustes Stimmungssystem hat, das es ermöglicht, relativ leicht in vielen verschiedenen Tonarten zu spielen, lässt Es-Dur keine offenen Saiten zu. Es ist unmöglich, das einleitende Präludium, das die offenen E-Saite der Violine so wirkungsvoll nutzt, zu spielen, ohne die Laute umzustimmen, aber diese Umstimmung schafft wieder andere Probleme. Einige Lautenisten entscheiden sich dafür, die Tonart zu bevorzugen, aber ich habe mich stattdessen für eine andere, populärere Lösung entschieden: Die Partita nach F-Dur zu transponieren, wo jede offene Saite verwendbar ist und alles wie angegossen passt. Die fließenden Läufe und glockenartigen Fortschreitungen des Präludiums funktionieren wunderschön in der Stimmung der Laute, was Fingersätze ermöglicht, bei denen jede Note auf einer anderen Saite gespielt und zum Klingen gebracht wird. Dieser Fingersatz wurde historisch „campanella“ – „Glocke“ – genannt.

Hinweise zur Stimmung

Die Stimmung einer Laute ist ein kontinuierliches Experiment mit verschiedenen Saiten und sogar Tonhöhen. Leider diktiert andere Projekte, wie und wann man Anpassungen vornehmen kann – die Änderung der Stimmung erfordert den Austausch von Saiten, und kein Lautenist, der nicht am Hof eines barocken Fürsten angestellt ist, kann es sich leisten, jede Woche neue Saiten zu kaufen! Jedenfalls habe ich in der Zeit vor und während dieser Aufnahme sehr gerne mit dickeren Darm-Saiten in „a = 392 Hz“ gespielt – einem Halbton tiefer als die Tonhöhe, die wir normalerweise bei

der Aufführung barocker Musik verwenden. Das Ergebnis ist meiner Meinung nach ein kräftigerer, etwas weniger brillanter Klang, während die dickeren Saiten auch den Vorteil haben, länger zu halten. Der „Kammerton“ in Bachs Region und Zeit war ebenfalls sehr tief, was sich auch in der Saitenlänge vieler zeitgenössischer Lauten, einschließlich der, auf der meine Laute von Tony Johnson basiert, widerspiegelt.

Hinweise zur Aufnahme

Dieses Album wurde in zwei Phasen im März und Mai 2024 in den Moosika Studios in Lislevatn aufgenommen. In unmittelbarer Nähe zu einem alten Bauernhaus befindet sich das Studio in einem umgebauten Stall in einer sehr dünn besiedelten Region Norwegens, etwa fünf Autostunden von der Hauptstadt entfernt, umgeben nur von Wäldern, steilen Hügeln und Seen. Acht Tage Aufnahme sind eine lange Zeit, aber die Ruhe der Umgebung, mit tiefem Schnee im März und dem Gezwitscher von Vögeln und Insekten im Mai, machte es zu einem wunderbaren Ort, um mit den Klangfarben und der Ausdruckskraft der Laute in Bachs Musik in einer entspannten Atmosphäre zu experimentieren und sie zu erkunden. Thomas Mace (1612 - 1706) sagte, der beste Ort, um seine Laute zu hören, sei, oben ins Instrument reinzubeißen um den Klang sowol über die Zähne als auch durch die Ohren eindringen zu lassen! Die vorliegende Aufnahme hier ist nah, aber nicht *so* nah. Ich hoffe, sie gibt einen Einblick in die unendliche Welt der Farben, die die Laute enthält.

Jedenfalls bedeutete der Luxus, meinen alten Lehrer Rolf Lislevand als Produzenten zu haben und mir großzügig so viel Zeit und Inspiration zu geben, dass es die perfekte Gelegenheit war, eine Aufnahme dieser wunderbaren Musik zu machen, die

ich wahrscheinlich nie wieder aufnehmen werde. Die einzigen Unterbrechungen waren Besuche im relativ nahegelegenen Evje, um Getränke, norwegische Pølser (Würstchen) und Grandiosas (gefrorene Pizza) zu kaufen. Barockmusik dreht sich schließlich um Kontraste.

Jadran Duncumb

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of ten staves of music, written in a historical style. The notation includes various note values, rests, and clefs. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The second staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The third staff has a treble clef and a common time signature. The fourth staff has a treble clef and a common time signature. The fifth staff has a treble clef and a common time signature. The sixth staff has a treble clef and a common time signature. The seventh staff has a treble clef and a common time signature. The eighth staff has a treble clef and a common time signature. The ninth staff has a treble clef and a common time signature. The tenth staff has a treble clef and a common time signature. The music is written in a style that suggests it is a French lute or guitar piece, given the 'Français' label. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

Français

Bach – Les œuvres pour luth

Les compositions de Bach communément appelées « œuvres pour le luth » sont toutes des pièces associées ou liées au luth d'une manière ou d'une autre, mais pas toujours écrites *expressément* pour cet instrument. Le luthiste désireux de jouer l'intégrale de ce répertoire doit alors faire face à de nombreuses questions, dont celle-ci (et non des moindres) : à quel instrument ces œuvres sont-elles destinées ? Si elles ne sont pas pour le luth, comment les adapter au mieux ? Et si elles sont explicitement composées pour le luth, jusqu'à quel point peut-on s'écarter de la partition écrite lors de la préparation des textes musicaux dans la perspective d'une interprétation et d'un enregistrement ?

Curieusement, ces questions entraînent des réponses subjectives. Il règne encore trop d'incertitudes sur la moitié de ces « œuvres pour le luth » pour pouvoir répondre de manière définitive à la première question. Même les manuscrits sans équivoque soulèvent des doutes parmi les musiciens et les musicologues. Les réponses à toutes les questions demeureront elles aussi entièrement subjectives et probablement interchangeables. L'influence du luth est sensible dans toutes les pièces, d'une certaine manière, mais aucune n'est parfaitement adaptée à l'instrument.

Dans mon travail de préparation, je me suis inspiré de tablatures d'époque d'œuvres de Bach pour le luth, réalisées par deux luthistes différents. L'un d'eux, J. C. Weyrauch, connaissait le compositeur. L'autre reste anonyme à ce jour mais son manuscrit établit un lien avec le contexte musical de Leipzig au milieu du 18^{ème} siècle.

Leur approche instrumentale est analysée en détail dans le livret du premier CD *Bach – works for lute*, mais pour résumer, disons qu'elle est centrée sur le luth et ses particularités. On s'attendrait à trouver une approche idiomatique dans une adaptation d'époque, étant donnée l'importance des caractéristiques et particularités instrumentales pour tout compositeur baroque, même Bach. Il n'existe malheureusement aucune version en tablature des pièces enregistrées ici. Cependant, les procédés employés par les deux musiciens précités : octaviation des basses, utilisation de l'accord (à vide) du luth en ré mineur, et usage d'ornements spécifiques à l'instrument - ont influencé la réalisation de mes propres tablatures. Globalement, l'aspect le plus intéressant est peut-être la priorité des variations d'agogique, d'ornements, d'articulations et de liaisons sur l'homogénéité : tout le contraire de l'approche généralement retenue depuis le 20^{ème} siècle, laquelle juge le contrôle et la cohérence des thèmes et des phrases nécessaires pour mettre en valeur la 'structure' d'une pièce et la maîtrise instrumentale de l'interprète. (Le lecteur intéressé trouvera sous l'onglet 'blog' du site internet d'Audax ainsi que dans tous les CD du premier volume, des notes supplémentaires et approfondies sur les tablatures historiques et leur influence sur mon inspiration dans la préparation de mes éditions et interprétations.)

L'instrumentation du *Prelude, Fugue and Allegro BWV 998* est claire. Le manuscrit porte en exergue cette annotation manuscrite de Bach : « pour le luth ou le clavecin ». Ce genre d'instrumentation 'ouverte' n'était pas rare à l'époque. Plusieurs pièces allemandes du milieu du 18^{ème} siècle comportent la même annotation. Le premier mouvement se base sur des motifs arpégés dans le style luthé tandis que la longue fugue 'da capo' qui suit ressemble à celle de la *Partita BWV 997*. Les deux œuvres datent de 1739 environ et sont peut-être en rapport avec la rencontre de Bach et du luthiste Sylvius Leopold Weiss., ami de ses deux fils Wilhelm Friedemann et Carl Philip Emanuel. C'est avec

Wilhelm Friedemann que Weiss rendit visite au cantor de Leipzig durant l'été de cette même année. J'ai décidé d'ornementer les thèmes de la fugue, inspiré par les idées des luthistes de Leipzig dans le 'fugato' de *BWV 995* et la *Fugue BWV 1000*. L'*Allegro* final est exactement ce qu'annonce le titre : un finale joyeux dans le style italien.

La *Suite BWV 996* en mi mineur est la seule composition de Bach des années 1700 explicitement associée au luth-clavecin, d'après la copie manuscrite de Johann Gottfried Walther réalisée vers 1710-1720. L'annotation mentionnant le luth-clavecin est d'une autre écriture, peut-être celle d'un autre élève de Bach, Johann Tobias Krebs (1690-1762). Le Lautenwerk ou luth-clavecin était un instrument à clavier pincé conçu pour imiter le luth avec des cordes en boyau et un ambitus similaire. La densité d'harmonisation des graves dans nombre de mouvements semble corroborer cette attribution. Effectivement, l'écriture est singulière par rapport aux autres compositions associées au luth, et cette musique est de loin la plus difficile à jouer de toutes les suites pour luth.

Je n'aurais sans doute jamais travaillé la pièce sans cet enregistrement, mais ce travail a mis en lumière une écriture bien plus marquée par le langage idiomatique du luth baroque du 17^{ème} siècle que toute autre œuvre pour l'instrument. Si la mise en valeur des particularités les plus exceptionnelles du luth est le gage d'une composition réussie, alors certains de ces mouvements sont les pièces pour luth les plus réussies jamais composées par Bach - et les interpréter au luth leur rend véritablement service. Dans de nombreux cas, le style est si différent du reste de sa production que le seul indice révélateur est l'ingéniosité de l'harmonie.

En premier lieu, il fallait choisir une tonalité. La tessiture de la pièce n'est pas près de dépasser celle du luth, mais l'utilisation active du registre médian oblige à transposer ou à réaccorder. J'ai finalement choisi la tonalité de sol mineur qui me permet d'utiliser la résonance de l'accord traditionnel du luth baroque et d'exploiter tout l'ambitus

de l'instrument, des basses les plus graves aux aigus les plus hauts. Il existe une copie manuscrite de cette suite pour clavecin, transposée une quarte plus haut. Prenant exemple sur les tablatures historiques, j'ai souvent octavié les basses. Comme les cordes graves du luth baroque sont accordées à l'octave, l'auditeur n'est pas forcément conscient de mon changement d'octave, mais il en résulte souvent un son plus ouvert.

Le premier mouvement, comme le *Prelude* de la *Suite BWV 995*, est une ouverture à la française avec une section lente et solennelle suivie d'un 'fugato' plus rapide. Contrairement à l'adaptation ultérieure pour luth de la *Cinquième Suite pour violoncelle*, cette partie fugato est extrêmement difficile à jouer, compte tenu des différents instruments pressentis. Sa difficulté est encore accrue par sa brièveté et sa simplicité. Rien de tel dans l'*Allemande* qui n'est polyphonique que dans les arpèges brisés à la manière des grands luthistes compositeurs du 17^{ème} siècle. La *Courante* est aussi dans le style français, mais ancien, avec des phrases brèves, souvent asymétriques, et de fréquents changements rythmiques entre binaire et ternaire. Mais derrière toute interprétation réussie d'une élégante pièce de luth parfaitement idiomatique se trouve un luthiste aux prises avec les contraintes de la densité harmonique des voix intermédiaires et de fréquents changements de positions. La magnifique *Sarabande* ferait presque croire qu'elle provient d'une suite de Charles Mouton (vers 1626 – vers 1699), si les retards harmoniques dans les voix intermédiaires ne démentaient cette idée. J'ai beaucoup orné les reprises dans le style français que je joue souvent. La *Bourée*, connue de tous les guitaristes du monde sans exception, tombe bien sous les doigts au luth et la rigueur de l'écriture à deux voix ne pose que très peu de problèmes. La *Gigue*, en revanche, est le parfait exemple de ce que Bach fait de mieux dans l'invention subtile, fluide et parfaitement inadaptée au luth ! Le luthiste virevolte de rapides traits parallèles en tierces et dixièmes, passe d'un contrepoint en imitation presque impossible à des changements

de positions improbables que seule la mémorisation musculaire réflexe permet de réaliser (en général...), et ne connaît qu'une ou deux oasis de calme où le timbre du luth et l'arpègement des somptueuses harmonies de Bach vous submergent.

Le manuscrit autographe de la *Partita BWV 1006a* est un arrangement de la partita pour violon, écrite sur deux portées mais sans page de titre et sans attribution instrumentale. Le registre (une octave en dessous de la version pour violon), le peu d'harmonisation et la simplicité de la ligne de basse indiquent une adaptation particulièrement réussie pour le luth mais la tonalité - mi majeur ! - est catastrophique. Au clavecin, la sonorité de ce registre est trop sombre voire floue, et les rares nuances données par Bach n'ont absolument aucune pertinence pour le luth-clavecin.

L'accord (à vide) du luth baroque permet de jouer assez facilement dans de nombreuses tonalités, mais le ton de mi majeur ne permet aucune corde à vide. Il est impossible de jouer le prélude (qui utilise avec beaucoup d'effet le *mi* de la corde aiguë du violon) sans désaccorder le luth mais cette opération entraîne d'autres problèmes. Certains luthistes décident de garder la tonalité originale. Pour ma part, j'ai choisi une autre solution, plus répandue, à savoir : transposer la Partita en fa majeur. Je peux ainsi utiliser les cordes à vide et l'œuvre sied alors parfaitement à l'instrument. La fluidité des traits et les progressions harmoniques arpégées du *Prelude* sont parfaites pour l'accord du luth : les doigtés permettent de jouer chaque note sur une corde différente et de sublimer sa résonance. L'appellation historique de ce type de doigté était d'ailleurs *campanella* (cloche). Le *Loure* – si difficile au violon – est d'une grande simplicité au luth : l'instrumentiste peut donc se concentrer sur l'élégance et les subtilités de ce mouvement de danse, et orner les reprises. La *Gavotte en Rondeau* convient bien également. Ici aussi, la tonalité me permet d'utiliser de manière contrastée le doigté *campanella* et les doigtés 'normaux'. Je me suis efforcé de créer des variations dans les *Menuets*, d'une magnifique

simplicité. Dans le répertoire pour le luth, une reprise ornementée à profusion se nomme un *double*. Le premier menuet est d'une légèreté innocente, tandis que le second, plus terre à terre, ressemble à une danse champêtre, dans laquelle hommes et femmes se répondent à tour de rôle. La suite s'achève sur deux danses plutôt exubérantes : une *Bourée* et une *Gigue*. Là aussi, j'ai intégré dans la reprise quelques ornements typiques de la technique du luth baroque.

À propos du diapason

Le réglage d'un luth est une suite ininterrompue d'essais de différentes cordes, accords et diapasons. Malheureusement, d'autres éléments entrent aussi en ligne de compte quant aux ajustements possibles et à l'opportunité de leur réalisation. Tout changement de diapason impliquant un changement de cordes, aucun luthiste (à moins d'être entretenu par une cour princière baroque) ne peut s'offrir un jeu de cordes hebdomadaire ! Quoiqu'il en soit, avant et pendant cet enregistrement, j'ai apprécié de jouer sur des cordes en boyau un peu plus épaisses et au diapason La =392 Hz – soit un demi-ton plus bas que le diapason communément utilisé de nos jours pour l'interprétation de la musique baroque. Il en résulte un son plus étoffé, légèrement moins éclatant, et les cordes plus épaisses ont aussi l'avantage de durer plus longtemps. Le diapason appelé '*Kammerton*', en usage à l'époque et dans l'environnement géographique de Bach était également très bas, comme le prouve la longueur vibrante des cordes de nombreux luths anciens, y compris celui dont Tony Johnson s'est inspiré pour construire le mien.

À propos de cet enregistrement

L'enregistrement s'est déroulé en deux temps, en mars et en mai 2024 aux Moosika Studios de Lislevatn. Le studio, adjacent à une vieille ferme, est une grange reconvertie, dans une région faiblement peuplée de Norvège, située à quelques cinq heures de route de la capitale et entourée uniquement de forêts, de collines escarpées et de lacs. Huit jours d'enregistrement...c'est long ! Mais la sérénité des lieux, l'épaisse couche de neige en mars, le pépiement des oiseaux et le bourdonnement des insectes en mai ont fait de ce moment une parenthèse extraordinaire dans une ambiance détendue, propice à l'exploration des richesses sonores et expressives du luth dans la musique de Bach. Thomas Mace (1612 -1706) disait que le meilleur moyen d'entendre le véritable son d'un luth était d'en placer l'extrémité entre les dents afin de percevoir le son aussi bien par les dents que par les oreilles ! Nous ne sommes pas allés aussi loin. Mais j'espère que notre enregistrement donne un bel aperçu de l'univers infini des couleurs sonores du luth.

Je n'aurais pu rêver mieux que de bénéficier de la présence inspirante et bienveillante de mon producteur – et ancien professeur - Rolf Lislevand pour enregistrer cette musique magnifique (l'occasion ne se représentera sans doute jamais !) dans des conditions aussi parfaites. Les seules interruptions dans notre travail étaient nos incursions au bourg d'Evje, relativement proche, pour nous fournir en boissons, *pølser* (saucisses norvégiennes) et *Grandiosas* (pizzas surgelées). La musique baroque n'est que contrastes, après tout !

Jadran Duncumb

RISM
S.A. 82. F. 41.
MUSIK-8

31

Discography

for the complete catalogue please visit
www.audax-records.com



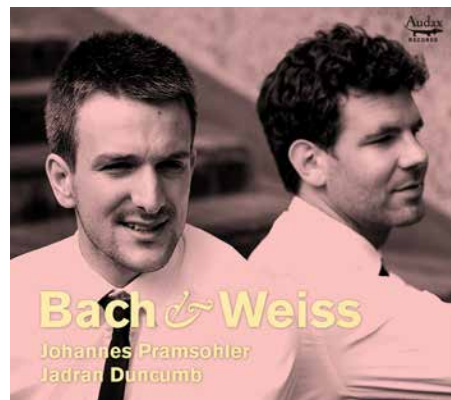
ADX13728 – J. S. Bach, Works for lute



ADX13704 – Violin Concertos
by Montanari



ADX13713 – Weiss & Haase



ADX13706 – Bach & Weiss
Suites for Violin and Lute



ADX11204 – Travel concertos

ACKNOWLEDGEMENTS

With thanks to Maria Ines Zanovello for her critical ear, Andreas Johnson, Johan Nicolai Mohn, to Johannes Pramsohler for making this possible and his patience in the process, and Rolf Lislevand for his generosity with his skill, musicianship and time in helping to make this album as good as it possibly could be with myself playing!

Jadran Duncumb

ADX11214

Recording Producer: Rolf Lislevand

Executive Producer: Johannes Pramsohler

Translations: Geneviève Bégou (French), Johannes Pramsohler (German)

Photography: Odd Geir Sæther, Jørn Pedersen (p. 13)

Design: Christian Möhring

Performing Editions: Jadran Duncumb

Recording: 26 - 29 March & 22 - 24 May 2024, Moosika Studios, Lislevann,
Evje, Norway

© and ℗ 2024 Audax Records

This recording was supported by
Kulturrådet|Fond for lyd og bilde

