Gmol

Audax RECORDS

Pieces pour le lut par Sre J. S. Bach.

STADTBIBLIOTHEK ZU LEIPZIG
C. F. BECKER'S STIFTUNG

Jadran Duncumb

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

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

	Suite in G Minor, BWV 995	
01	Prelude	05:47
02	Allemande	04:44
03	Courante	02:18
04	Sarabande	01:54
05	Gavottes I & II	05:53
06	Gigue	02:30
07	*Prelude in C Minor, BWV 999*	01:40
08	*Fugue in G Minor, BWV 1000*	05:29
	Partita in C Minor, BWV 997	
09	Fantasia	03:27
10	Fuga	07:18
11	Sarabande	04:13
12	Giga	03:08
13	Double	03:54

Total Time 52:33

English

Bach: Works for lute

The suites by Bach are unique in the lute's repertoire. Not, however, for their indisputable beauty; as the dominant instrument for centuries, the lute's vast literature contains many gems. Neither are they unique for their technical difficulty; written on the back of three hundred years of technical development, the finger-twisters of the sixteenth century are as challenging as anything written for the baroque lute. Even the suites' majesty and scope are rivalled by those of Bach's contemporary and friend, Sylvius Weiss. Instead, what sets them apart is the fact that they were written by a composer with only a passing knowledge of the instrument. Besides Bach's Flute Partita, we do not find any similarly ambitious music until the twentieth century for a solo instrument that the composer did not know themselves – and none before.

Living in Leipzig – then a city full of lutenists – J. S. Bach was used to hearing the baroque lute. Moreover, instrumental music in Germany and especially that of the harpsichord was heavily influenced by the French compositional style that was shaped by the baroque lute's characteristics and developed by the French master lutenists of the previous century. Baroque lute music is particularly closely tied to its instrument even in an era of composer/performers that saw an instrument's nature as something to be exploited and not hidden: the lute's idiosyncrasies and complicated but resonant tuning both inspired and limited those who played and wrote for it. Bach, very much a Baroque composer after all, does not seek to break this bond, but he approaches the instrument from another angle, trying to emulate its musical language through his listener's perspective. The result is a recognisable lute idiom which is simultaneously different from any other, unlimited by the oft charted passages and patterns on the lute's frets that he never knew.

Much has been written about the intended instrument of Bach's 'Lute Works' (BWV 995–1000, and 1006a) and whether he may have written some of them for the mysterious *Lautenwerk* – a kind of gut strung harpsichord. I do not want to dedicate a lot of space to this topic here except to say that the lute is specified in four of these works, while they all pose fewer problems to the lutenist than pianist-composers' manuscripts of large-scale 20th-century guitar masterpieces do to the classical guitarist. This is far from the case with Bach's keyboard music where any arrangement for lute needs major simplification of the bass line and frequent transposition to fit the lute's smaller range. It is likely however that these pieces were played on different instruments. *BWV 995* is Bach's own arrangement for lute of his *Cello Suite in c minor BWV 1011*, the *Fugue BWV 1000* is an arrangement of the violin fugue from *BWV 1001*, while the *Prelude, Fugue and Allegro BWV 998* (not recorded here) is, according to Bach, for either the lute or the harpsichord (this is not the only piece from the period that gives these two alternatives).

Nevertheless, a lutenist approaching this repertoire will immediately be faced with some technical and interpretive dilemmas. Bach's lack of acquaintance with the intricacies of lute-playing means that some seemingly simple passages or chords present a technical difficulty completely out of proportion with the character of the piece. Do we want to follow Bach's writing to the dot, or are we willing to make some changes that in our professional opinion render the performance more effective? What we decide depends on how we see ourselves as musicians and whether we regard our instruments as central to the performance or merely as vessels through which the music speaks.

There has been an *urtext* fixation since the second half of the last century, with readings attentive to the ink-splodge of the old masters' manuscripts often accompanied by portentous statements proclaiming that the role of the performer is to remove themselves from the performance and let the composer speak through their hands. This attitude opens

up a Pandora's box of paradoxes such as some musicians spending decades having lessons on musical interpretation only to claim that interpretation is unnecessary as "everything is already written on the page", or some extolling the separation of musicality from the instrument only to scoff at transcriptions for other instruments. However relevant this obsession is to a 20th-century musical tradition where some composers have tried to control aspects of the performance to an enormous degree, it is much less so when it comes to even performing music from the 19th century, let alone earlier.

In my opinion, it would be more apposite to view a Baroque score like the script of a play, with the musician's role being to bring the music to life in the way an actor might bring to life a Shakespearean soliloquy. The tone and timbre of the voice, the intensity of the pronunciation, the speed of speech, dynamics, contrasts, intakes of breath, posture; they are all elements of a powerful performance – and almost none of them are written into either a Shakespeare play or a Bach instrumental suite. In this context, the interpreter and his/her instrument are central to the execution. This, by the way, is not an argument against arranging music for another instrument, but rather an argument for playing to an instrument's strengths. Coming back to Shakespearean soliloquys, you can find many wildly contrasting but equally moving interpretations of *Hamlet's* "To be, or not be" by actors of different physical statures, voices, and even sexes. Some may be recited forcefully, others almost whispered, but what each successful version has in common is a perfect fusion between the text and the actor's craftmanship and knowledge, intuition, and, not least, the physical attributes at their disposal.

There are three fascinating lute intabulations of Bach's music from the 18th century housed in the Musikbibliothek der Stadt Leipzig. The scribe of the latest of these manuscripts – a performing copy of the *Suite in g minor BWV 995* from around 1750 – is unknown but was evidently a brilliant lutenist and probably connected to Leipzig in some way. The other

two – of the *Fugue in g minor BWV 1000* (ca. 1730) and the *Partita in c minor BWV 997* (ca. 1730–40) – are by the organist and lutenist Johann Christian Weyrauch (1694–1771) who lived in Leipzig and knew Bach. His son, Johann Sabastian, had the *Thomaskantor* with the same name as a godfather. Incidentally, the other godfather was the famous lute builder, J. C. Hoffman. Lute tablature is a practical form of notation that works like a map of the lute's neck, with each line representing a string and each letter representing a fret. It is a more effective method of notating lute music as the lute's complicated tuning allows a large number of ways to play the same passage and each of these can make big differences to the timbre, phrasing, and articulation. These historical intabulations of Bach's music therefore provide a lot of insight into the interpretative and technical choices made by these lutenist contemporaries of Bach. It was surprising for me at first to see the liberty with which the two lutenists treat the music; changing and adding embellishments – even to fugal themes, transposing the bass down to use the open octave bass strings, repeating tied notes, changing chord spacings, and varying the articulation through different slurrings and fingerings in ways I would have hesitated doing. Some of these changes render the music even harder to play, but almost always they seem to be made with the goal of maximising the lute's unique expressive potential. This treatment of Bach's music might seem unnecessary, arrogant, and distasteful to some – after all, almost everything Bach wrote in these suites is playable on the lute, but it is remarkably similar to how the late and great Julian Bream adapted music written for him by non-guitarist composers like Benjamin Britten, Richard Rodney Bennett and Hans Werner Henze at their own request.

I have decided to use these manuscripts as a basis for my own interpretations, only changing obvious errors and a couple of fingering solutions. This includes *BWV 995* where Bach's own composing copy also exists. For the *Prelude BWV 999* and the *Fugue* and *Double* of *BWV 997*, which only have manuscripts in mensural notation, I created my own tablatures

inspired by the lute-based approach of Weyrauch and his colleague. If you are interested in knowing more about how I worked on these or want to read a more detailed description of the pieces and their treatment in the historical lute manuscripts, please visit www.audax-records.fr.

Because J. S. Bach's compositions often have a complexity and harmonic richness that make even a MIDI-recording of them passably satisfying, I would argue that they have particularly suffered from hands-off interpretations. I strongly believe that any effective interpretation of a piece of baroque music, whether on the original instrument or an arrangement, needs to embrace the nature and possibilities of the instrument that is being used. There is a tendency in lute recordings to hide the rougher edges of the instrument's sound behind a churchlike resonance and a microphone setup where a timidly plucked string still registers as a forte. With the help and guidance of the producer, Jørn Pedersen, I have tried to retain the harsher quality too. Firstly, the solo lute was not played in churches primarily, but in lush and extravagant rooms with more immediate and less forgiving acoustics. Secondly, the double gut strings plucked close to the bridge are full of different colours and overtones and no small amount of grit, and their controlled use ought to be heard. Just like every other musician in the baroque period, the lutenist was supposed be able to invoke different emotions and passions in the listener – not only indifference and calm. A funny anecdote about the lutenist Ernst Gottlieb Baron (1696–1760) playing for some students in Jena illustrates this nicely:

"He insisted that all the ancient myths of Arion and Amphion etc. be regarded as events that really may have happened, and there was nothing that would infuriate him more than the assertion that the more recent music could not boast the same power and impact which the ancient music was said to have possessed. Baron was asked to play so that he might prove his assertions. Baron sends for his lute, takes his seat right in the middle of the circle of the attentive listeners,

plays (like Antigenides before Alexander), and by exploiting all possible means and devices tries to express the emotion of love. And lo and behold! – the impact of his playing upon the listeners who are crowding round him seems to be miraculous, all-powerful indeed: they tenderly embrace one another, and their faces reflect feelings of utmost pleasure. Then, by enharmonic changes, he suddenly passes to highly bizarre melodies, and bringing the whole range of his ability into play, he depicts wrath and ire with powerful chords. Soon all the listeners jump from their seats; the longer he plays, the wilder grows the frenzy; chairs, tables, glasses, pipes – everything is smashed to pieces, épées are unsheathed, a scuffle arises." Gustav Schilling (*Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*, Stuttgart, 1835)

Unfortunately, it turns out that the students had arranged everything to make fun of Baron's elevated opinion of his craft, but still, one can only admire his aspiration!

Jadran Duncumb, Vicenza, October 2020

Jadran Duncumb

After years as a guitar pupil of Vegard Lund at the Barratt Due Music Institute in Oslo during which he was a finalist in both BBC Young Musician of the Year and NRK's Norwegian equivalent, and debuted as a recitalist at Wigmore Hall, Jadran Duncumb began playing the lute at the Royal College of Music. As a classical guitar student there, he got the chance to have lessons with Jakob Lindberg and was quickly absorbed into the instrument's vast and varied repertoire.

He graduated *cum laude* in 2016 with master's degrees in lute and basso continuo under Rolf Lislevand at the Staatliche Musikhochschule in Trossingen, Germany. The same year he won the first prize at the Maurizio Pratola lute competition in L'Aquila, which led to him receiving some of his first invitations as a lute recitalist. He has performed and recorded with numerous European baroque orchestras and ensembles and is a member of Barokkanerne (Oslo) and Ensemble Mare Nostrum (Rome), but his primary focus is on solo and small-scale chamber music featuring the lute and early guitars. He founded the duo/ensemble Repicco with the violinist Kinga Ujszászi in 2011, and they have since performed several concerts a year primarily exploring the Italian repertoire of the 17th century. Other frequent collaborators include his fortepianist brother, Emil Duncumb, the gambist André Lislevand, the soprano Giulia Semenzato, and the violinists Johannes Pramsohler, Lina Tur Bonet and Giuliano Carmignola.

This is his third solo recording with Audax Records, after *Bach & Weiss: Suites for violin and lute* came out in 2017 and *Weiss & Hasse: Lute Sonatas* in 2018.

www.jadranduncumb.com

Deutsch

vollständig

Bach: Werke für Laute

Johann Sebastian Bachs Suiten sind einzigartig im Repertoire für Laute. Jedoch nicht wegen ihrer unbestreitbaren Qualität – aufgrund der Jahrhunderte dauernden Dominanz des Instruments enthält die umfangreiche Literatur viele Perlen. Ihre Einzigartigkeit kommt auch nicht von ihrer technischen Schwierigkeit – die Finger-Kunststücke des 16. Jahrhunderts, die nach dreihundert Jahren technischer Entwicklung entstanden, sind mit das schwerste, was je für Laute geschrieben wurde. Ebenso in Punkto Pracht und Umfang kommen sie mit jenen des Bach-Zeitgenossen und -Freundes Sylvius Weiss gleich. Was sie jedoch vom übrigen Repertoire unterscheidet, ist die Tatsache, dass sie von einem Komponisten mit nur marginaler Kenntnis des Instruments geschrieben wurden. Neben Bachs Partita für Flöte finden wir bis ins 20. Jahrhundert keine ähnlich ambitionierte Musik für ein Soloinstrument, das der Komponist nicht selbst spielte – und auch davor nicht.

Bach war es gewohnt, in Leipzig – damals eine Stadt voller Lautenisten – die Barocklaute zu hören. Außerdem war deutsche Instrumentalmusik und vor allem jene für das Cembalo, stark vom französischen Kompositionsstil beeinflusst, der sich wiederum durch die Charakteristiken der Barocklaute geformt hatte und von den französischen Meisterlautenisten des vorhergehenden Jahrhunderts entwickelt worden war. Barocke Lautenmusik ist besonders eng mit dem Instrument verbunden – selbst in einer Epoche, in der die Komponisten/Interpreten die Eigenschaften eines Instruments als etwas ansahen, das ausgeschöpft und nicht versteckt werden sollte: Die Eigenarten der Laute und ihre komplizierte, jedoch klangvolle Stimmung inspirierten und limitierten die Spieler und

Komponisten. Bach, als Vertreter des Barock, strebte nicht danach, diese Verbindung zu kappen, nahm sich allerdings dem Instrument von einem anderen Standpunkt aus an und versuchte, die Musiksprache der Laute aus seiner Perspektive als Hörer heraus nachzuahmen. Das Ergebnis ist ein ausgeprägtes Lautenidiom, das zugleich von allen anderen abweicht, weil er sich nicht von festgelegten Passagen und Mustern auf den Bünden der Laute, die er nie kannte, einschränken ließ.

Über das zugedachte Instrument für Bachs „Werke für Laute" (BWV 995–1000 und 1006a) wurde bereits viel geschrieben und darüber, ob er einige davon vielleicht für das mysteriöse Lautenwerk – eine Art Cembalo mit Darmsaiten – komponiert hat. Zu diesem Thema möchte ich nicht viele Worte verlieren, außer dass die Laute in vier der oben genannten Werke spezifiziert ist, während alle dem Lautenisten weniger Probleme bereiten als die von Pianisten-Komponisten erstellten Manuskripte der großen Meisterwerke für Gitarre des 20. Jahrhunderts dem klassischen Gitarristen. Auch sind wir hier weit entfernt von Bachs Werken für Tasteninstrumente, wo jedwedes Arrangement für Laute große Vereinfachungen der Basslinie und häufiges Transponieren voraussetzt, um sie dem Tonumfang anzupassen. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass diese Werke auf unterschiedlichen Instrumenten gespielt wurden. BWV 995 ist Bachs eigene Lautenfassung seiner *Cellosuite in c-Moll BWV 1011*, die *Fuge BWV 1000* ist eine Transkription der Fuge aus der *Sonate für Solovioline BWV 1001*, während *Präludium, Fuge und Allegro BWV 998* (hier nicht eingespielt), laut Bach, sowohl auf der Laute als auch auf dem Cembalo möglich ist. (Dies ist nicht das einzige Werk jener Zeit, bei dem besagte Alternativen angegeben sind).

Nichtsdestotrotz wird ein Lautenist, der sich an dieses Repertoire herantastet, mit technischen und interpretativen Dilemmas konfrontiert. Bachs Mangel an Kenntnis der Feinheiten des Lautenspiels bedeutet, dass scheinbar einfache Passagen oder Akkorde technische Schwierigkeiten beinhalten, die in keinem Verhältnis zum Charakter des Stückes

stehen. Sollen wir Bachs Notation peinlich genau befolgen oder sollen wir Änderungen vornehmen, die in unserer professionellen Auffassung die Darbietung effektvoller gestalten? Was wir entscheiden hängt davon ab, wie wir uns selbst als Musiker sehen und ob wir unsere Instrumente als Zentrum der Aufführung verstehen oder lediglich als Vehikel, durch die die Musik zum Ausdruck kommt.

Seit der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts herrscht eine *Urtext*-Fixierung vor, die jedem Tintenklecks in Manuskripten alter Meister Aufmerksamkeit schenkt, und die oft mit bedeutungsschweren Aussagen einhergeht, dass die Rolle des ausführenden Musikers jene sei, sich von der Aufführung loszulösen und den Komponisten durch seine Hände sprechen zu lassen. Diese Haltung öffnet eine Büchse der Pandora von Paradoxen wie z.B. Musiker, die jahrzehntelang Unterricht in musikalischer Interpretation nehmen, nur um dann zu behaupten, Interpretation sei unnötig, weil „alles bereits in den Noten steht," oder einige, die die Trennung von Musikalität und Instrument hochloben, jedoch dann über Transkriptionen für andere Instrumente spötteln. In welchem Grad diese Manie auch immer relevant für eine Musiktradition des 20. Jahrhunderts ist, in der einige Komponisten versuchten, Aspekte der Aufführung zu einem enormen Ausmaß zu kontrollieren, ist sie bei der Aufführung von Musik des 19. Jahrhunderts geschweige denn von älterer viel weniger relevant.

Meiner Meinung nach wäre es angebrachter, eine Partitur aus dem Barock wie den Text eines Theaterstücks zu sehen, mit der Rolle des Musikers, der die Musik zum Leben erweckt, wie es ein Schauspieler mit einem Shakespeare-Monolog tun würde. Der Klang und das Timbre der Stimme, die Intensität der Aussprache, das Tempo des Vortrags, Lautstärke, Kontraste, Atemholen, Körperhaltung; Das alles sind Elemente einer überzeugenden Darbietung – und beinahe keine davon finden sich weder in einem Shakespeare-Stück noch einer Instrumentalsuite von Bach. In diesem Kontext werden der Interpret und sein/ihr Instrument zur Hauptsache des Vortrags. Übrigens ist dies kein Argument gegen das

Arrangieren von Musik für ein anderes Instrument, sondern eher eines dafür, die Stärken eines Instruments auszureizen. Um zu zu Shakespeare-Monologen zurückzukehren: Man kann viele grundverschiedene jedoch gleich berührende Interpretationen von Hamlets „Sein oder nicht sein“ durch Schauspieler unterschiedlicher körperlicher Gestalt, Stimmen und sogar Geschlecht finden. Manche mögen energisch, andere beinahe geflüstert sein, was jedoch alle gelungenen Versionen gemeinsam haben, ist die perfekte Verbindung des Textes mit der Kunstfertigkeit und des Wissens der Schauspieler, ihre Intuition und – nicht zuletzt – ihre ihnen zur Verfügung stehenden physischen Eigenschaften.

Es gibt drei faszinierende Lautentabulaturen der Musik Bachs aus dem 18. Jahrhundert, die in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig aufbewahrt werden. Der Schreiber des letzten dieser Manuskripte – Aufführungsmaterial der *Suite in g-Moll BWV 995* von ungefähr 1750 – ist unbekannt, war aber offensichtlich ein brillanter Lautenist und stand wahrscheinlich mit Leipzig in irgendeiner Verbindung. Die anderen zwei – die *Fuge in g-Moll BWV 1000* (ca. 1730) und die *Partita in c-Moll BWV 997* (ca. 1730-40) – wurden vom Organisten und Lautenisten Johann Christian Weyrauch (1694–1771) angefertigt, der in Leipzig lebte und dessen Sohn (Johann Sebastian) ein Patenkind Bachs war. Übrigens war der dritte Taufpate der berühmte Lautenmacher J.C. Hoffmann. Diese historischen Tabulaturen von Bachs Musik geben tiefen Einblick in die interpretatorischen und technischen Entscheidungen, die diese Lautenisten und Zeitgenossen Bachs trafen. Lautentabulatur ist eine praktische Form der Notation, die als Abbild des Griffbretts der Laute fungiert – jede Linie stellt eine Saite dar und jeder Buchstabe einen Bund. Es ist eine viel effizientere Methode, Lautenmusik zu notieren, weil die komplizierte Stimmung der Laute eine große Zahl an Möglichkeiten erlaubt, die ein und selbe Passage zu spielen, welche wiederum große Unterschiede in Klangfarbe, Phrasierung und Artikulation ergeben. Anfangs war es für mich überraschend zu sehen, mit welcher Freiheit die zwei Lautenisten die Musik behandelten,

Verzierungen – sogar in Fugenthemen – veränderten und einfügten, den Bass nach unten transponierten, um die leeren Oktav-Saiten zu verwenden, übergebundene Noten wiederholten, Akkordabstände veränderten und die Artikulation durch unterschiedliche Bindungen und Fingersätze auf eine Art und Weise modifizierten, mit der ich selbst gezögert hätte. Einige dieser Änderungen machen die Musik sogar schwerer zu spielen, jedoch scheinen sie immer mit der Absicht angebracht zu sein, das einzigartige Ausdruckspotential der Laute zu maximieren. Diese Behandlung der Musik von Bach könnte unnütz, arrogant und für einige gar geschmacklos erscheinen – schließlich ist fast alles, was Bach in diesen Suiten schrieb, auf der Laute spielbar. Jedoch ist es auffallend ähnlich zu der Art, wie der kürzlich verstorbene großartige Julian Bream Musik, die für ihn von Nicht-Gitarristen wie Benjamin Britten, Richard Rodney Bennett und Hans Werner Henze geschrieben wurde, auf deren Anfrage adaptiert hat.

Ich habe entschieden, diese Manuskripte als Grundlage für meine eigenen Interpretationen zu verwenden und lediglich offensichtliche Fehler und einige Fingersätze zu ändern. Dies gilt auch für *BWV 995*, wo Bachs eigenes Kompositionsmanuskript existiert. Für das *Präludium BWV 999* und die *Fuge und Double von BWV 997*, die nur in Manuskripten in Mensuralnotation überliefert sind, habe ich – inspiriert von Weyrauch und seinem Kollegen – meine eigenen Tabulaturen erstellt. Falls der Leser interessiert ist, mehr über die Art und Weise zu erfahren, wie ich daran gearbeitet habe oder eine genauere Beschreibung der Werke und ihrer Bearbeitung in den historischen Lautenmanuskripten lesen will, wird auf www.audax-records.fr fündig.

Die Tatsache, dass Johann Sebastian Bachs Kompositionen oft eine Komplexität und harmonische Dichte haben, die sogar eine Wiedergabe in MIDI-Format einigermaßen befriedigend machen, wage ich zu behaupten, dass sie unter Interpretationen, die sich „heraushalten“ besonders gelitten haben. Ich glaube fest daran, dass jedwede effektvolle

Interpretation eines Werkes der Barockzeit – ob auf dem originalen Instrument oder als Arrangement – die Natur und die Möglichkeiten des verwendeten Instruments einbeziehen muss. In Aufnahmen von Lautenmusik herrscht eine Tendenz vor, die rauen Kanten des Klangs des Instruments hinter einem kirchenartigen Hall und einer Mikrophonaufstellung zu verstecken, in der eine zaghaft gezupfte Saite immer noch als ein *forte* daherkommt. Mit der Hilfe und Beratung des Tonmeisters Jørn Pedersen habe ich versucht, auch die herberen Charakteristiken beizubehalten. Erstens war die Sololaute kein Instrument, das in Kirchen gespielt wurde, sondern in üppig dekorierten und extravaganten Räumen mit einer sehr direkten und wenig nachsichtigen Akustik. Zweitens sind die doppelten Darmsaiten, nahe am Steg gezupft, voll von unterschiedlichen Farben und Obertönen und ihre Schroffheit und kontrollierte Handhabung sollten gehört werden. Genau wie jeder andere Musiker des Barock, sollte der Lautenist imstande gewesen sein, verschiedene Emotionen und Leidenschaften im Hörer hervorzurufen – nicht nur Gleichgültigkeit und Ruhe. Eine lustige Anekdote über den Lautenisten Ernst Gottlieb Baron (1696–1760), der für einige Studenten in Jena spielte, zeigt dies auf lustige Weise:

„Alle die fabelhaften Geschichtchen von Arion und Amphion usw. wollte er für möglich wahre Begebenheiten angesehen wissen, und man konnte ihn nicht böser machen, als wenn man der neueren Musik die Kraft und Wirkung absprach, welche die alte hervorzubringen vermocht habe. Dies war auch einmal der Fall in einer zahlreichen Gesellschaft, der auch der als Dichter nachher berühmt gewordene Günther anwohnte. Um seine Behauptungen zu beweisen, forderte man ihn auf zu spielen; B. lässt seine Laute holen, setzt sich mitten in den Kreis der aufmerksamen Zuhörer, spielt (wie einst Antigenes vor Alexander) und sucht durch alle möglichen Mittel das Gefühl der Liebe auszudrücken; wirklich auch scheint der Eindruck, den er auf die dicht um ihn gelagerten Zuhörer macht, wunderbar, allmächtig; es hatten sich diese in Liebe umschlungen und die freudigste Rührung spricht sich aus auf den Gesichtern; da geht er aber auf einmal über

durch enharmonischen Wechsel in die bizarresten Tonweisen, spannt alle Segel seiner Kunst und malt den Zorn in den rauschendsten Accorden; bald springen alle Anwesenden auf von ihren Sitzen; je länger er spielt, je höher steigt die Raserei, Stühle, Tische, Gläser, Pfeifen, alles wird zerschlagen, die Degen fahren aus den Scheiden, es entsteht ein Handgemenge …" Gustav Schilling (Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, Stuttgart, 1835)

Leider stellte sich heraus, dass die Studenten das Ganze abgesprochen hatten, um sich über Barons hohe Meinung seine eigene Kunst betreffend lustig zu machen. Trotzdem kann man sein Bestreben nur bewundern!

Jadran Duncumb, Vicenza, Oktober 2020

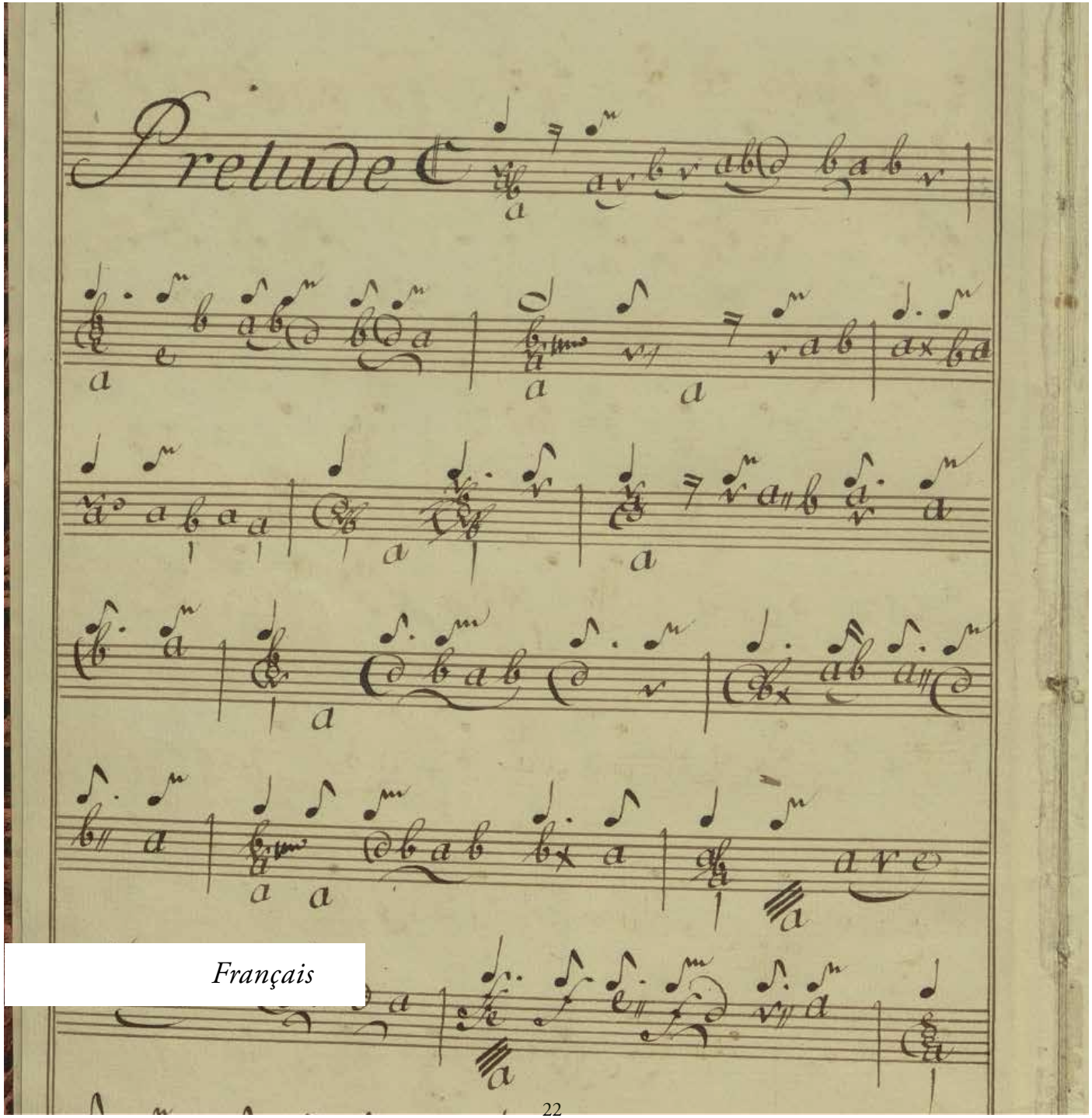
Jadran Duncumb

Nach Jahren als Gitarrenschüler von Vegard Lund am Barratt Due Music Institute in Oslo, während derer er Finalist beim Wettbewerben „BBC Young Musician of the Year“ und beim Pendant des norwegischen Rundfunks war und sein Debüt in der Londoner Wigmore Hall gab, begann Jadran Duncumb am Royal College of Music mit dem Lautenspiel. Als Student der klassischen Gitarre, hatte er dort die Möglichkeit, Unterricht bei Jakob Lindberg zu erhalten und war bald von der großen Menge und Vielfältigkeit des Lauten-Repertoires eingenommen.

2016 schloss er sein Masterstudium bei Rolf Lislevand an der Staatlichen Musikhochschule in Trossingen cum laude ab. Im selben Jahr gewann er den ersten Preis beim Lautenwettbewerb „Maurizio Pratola“ in L'Aquila, was ihm erste Einladungen zu Soloabenden als Lautenist bescherte. Jadran Duncumb arbeitet mit zahlreichen europäischen Barockorchestern – sowohl im Konzertsaal als auch im Aufnahmestudio – und ist Mitglied der Ensembles Barokkanerne (Oslo) und Mare Nostrum (Rom). Sein Hauptaugenmerk liegt jedoch auf Kammermusik mit Laute und Barockgitarre. 2011 gründete er zusammen mit der Geigerin Kinga Ujszászi das Duo Repicco, mit dem Ziel, sich dem Repertoire des 17. Jahrhunderts zu widmen. Weitere Partner sind sein Bruder, Fortepianist Emil Duncumb, der Gambist André Lislevand, die Sopranistin Giulia Semenzato und die Geiger Johannes Pramsohler, Lina Tur Bonet und Giuliano Carmignola.

Die vorliegende Aufnahme ist seine dritte als Solist bei Audax Records, nachdem 2017 Lautensuiten von Weiss und 2018 Lautensonaten von Weiss und Hasse veröffentlicht wurden.

www.jadranduncumb.com


Prelude
Français

Bach : Œuvres pour luth

Les suites de Bach sont uniques en leur genre dans le répertoire du luth. Cela ne tient pas qu'à leur indiscutable beauté, car le luth, instrument prédominant pendant des siècles, dispose d'une vaste littérature renfermant des merveilles. Leur virtuosité ne les distingue pas davantage. Après plus de 300 ans de développement technique, les pièces les plus difficiles du XVIe siècle sont déjà tout aussi exigeants que n'importe quelle œuvre pour le luth baroque. Même leur ampleur et leur majesté trouvent dans les suites de Sylvius Weiss, contemporain et ami de Bach, de sérieuses rivales. De façon remarquable en revanche, on les doit à un compositeur n'ayant qu'une connaissance relativement superficielle de l'instrument. Mis à part la *Partita pour flûte* du même Bach, on devra attendre le XXe siècle pour retrouver une musique pour instrument solo aussi ambitieuse, due à un compositeur écrivant pour un autre instrument que le sien.

Vivant à Leipzig, où l'on trouve alors de nombreux luthistes, J.S Bach devait être familier du luth baroque. Par ailleurs, la musique instrumentale en Allemagne, et surtout celle pour clavecin, est fortement influencée par la manière française de composer, elle-même modelée par les caractéristiques du luth baroque, héritées des maitres français de cet instrument au siècle précédent. La musique baroque pour luth reste étroitement liée à l'instrument lui-même, à une époque ou des compositeurs-instrumentistes voient dans la nature de leur instrument quelque chose à dévoiler et à exploiter plutôt qu'à cacher. L'accord compliqué du luth, qui lui donne sa singularité et son relief sonore a autant inspiré que limité les interprètes et les compositeurs. En bon musicien baroque, Bach ne cherche pas à rompre ce lien, mais

c'est d'un autre angle qu'il approche cet instrument, tentant de tirer son langage musical de son expérience d'auditeur. En résulte une écriture pour luth immédiatement reconnaissable et pourtant différente de tout autre, échappant aux formules et aux motifs déjà rebattus sur ces frettes qu'il ne connaissait guère.

On s'est souvent interrogé au sujet de l'instrument auquel Bach aurait destiné ses « Œuvres pour Luth » (BWV 995 - 1000 et 1006a), dont certaines auraient pu être composées pour le mystérieux Luth-Clavecin (Lautenwerk), sorte de clavecin muni de cordes en boyaux. Sans m'attarder sur ce sujet ici, je précise que le luth est spécifié dans quatre de ces compositions, et qu'elles posent toutes bien moins de difficultés aux luthistes que n'en présentent aux guitaristes les chefs-d'œuvre laissés pour cet instrument au XXe siècle par les pianistes-compositeurs. Il n'en va pas de même pour les compositions de Bach pour clavier, dont tout arrangement pour luth requiert des simplifications conséquentes de la ligne de basse et des transpositions fréquentes afin de convenir à la tessiture plus restreinte du luth. Il est cependant probable que ces morceaux aient pu être jouées sur plusieurs instruments différents. Avec la BWV 995, Bach arrange pour luth sa propre Suite pour violoncelle en do mineur BWV 1011 ; la Fugue BWV 1000 provient de sa Suite pour violon BWV 1001 ; tandis que le Prélude, Fugue, et Allegro BWV 998 (qui ne figure pas dans cet enregistrement) se destine, selon Bach lui-même, tant au luth qu'au clavecin ; une alternative d'instrumentation qui ne fait pas exception à cette époque.

Tout luthiste qui aborde ce répertoire doit affronter des dilemmes techniques et interprétatifs. Bach n'ayant pas une connaissance intime des subtilités de jeu qu'exige le luth, certains passages ou accords, simples en apparence, se révèlent d'une difficulté technique disproportionnée compte tenu du caractère de la pièce. Dès lors, que choisir : suivre les instructions de Bach à la lettre, ou apporter des changements qui à nos oreilles de professionnels donneraient un meilleur rendu ? Notre décision dépend du rôle que nous nous attribuons en

tant que musiciens et que nous attribuons à notre instrument, suivant qu'on le considère comme un élément central de l'œuvre, ou au contraire comme un simple vecteur au travers duquel faire parler la musique.

Depuis le milieu du siècle dernier, nous avons assisté à une obsession pour l'*Urtext* tendant à vénérer la lecture des manuscrits des maitres anciens jusqu'à la moindre tache d'encre. Elle s'est souvent accompagnée de proclamations de principe sur le rôle de l'interprète dont la personnalité devrait s'effacer pour laisser parler le compositeur sous ses doigts. Cette approche ouvre une véritable boite de Pandore de paradoxes, certains musiciens passant des décennies à suivre des cours d'interprétation musicale pour déclarer forfait puisque « tout est déjà écrit sur la page ». On peut penser ici aussi à l'exemple de ceux qui prônent la séparation de la musicalité et de l'instrument pour ensuite dénigrer toute transcription pour un autre instrument. Si l'on peut reconnaitre que certains compositeurs du XXe siècle ont poussé l'obsession de contrôler l'interprétation de leurs œuvres au dernier degré, il n'en va pas de même avec la musique du XIXe, sans même parler des siècles précédents.

À mon avis, il serait bien plus pertinent de concevoir une partition baroque comme un texte dramatique, le musicien ayant pour rôle de donner vie à la musique, tout comme un comédien fait vivre un monologue de Shakespeare. Le ton et le timbre de la voix, l'intensité de la diction, la vitesse du débit, les nuances et contrastes, les respirations, le langage corporel : voilà les éléments qui composent une interprétation captivante. Et pourtant, presque rien de tout cela n'apparait dans le texte, que ce soit chez Shakespeare ou chez Bach.

Dans ce contexte l'interprète et son instrument reprennent une place centrale dans l'interprétation. D'ailleurs, cet argument ne va pas à l'encontre des transcriptions, mais défend l'exploitation au maximum des forces et des qualités d'un instrument. Pour en revenir aux monologues shakespeariens, on peut trouver une multitude d'interprétations de « To be or not to be » toutes aussi émouvantes, mais jouant pourtant sur des variations et contrastes apportées

par des acteurs dont le physique, la voix, et même le genre diffèrent. Certain.es déclameront à pleine voix, d'autres chuchoteront presque, mais les versions réussies partageront cette parfaite adéquation entre le texte d'une part, et d'autre part ce que déploie l'artiste en savoir-faire, connaissance, intuition, et présence physique.

Il existe trois fascinantes tablatures pour luth de la musique de Bach datant du XVIIIe siècle, conservées à la Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Le plus récent de ces manuscrits est une copie de la Suite en sol mineur BWV 995 datant d'environ 1750, dont l'auteur anonyme était clairement un luthiste brillant ayant un lien quelconque avec Leipzig. Les deux autres – de la Fugue en sol mineur BWV 1000 d'environ 1730, et de la Partita en do mineur BWV 997 d'environ 1730-40 – sont de la main de l'organiste-luthiste Johann Christian Weyrauch (1694-1771) qui habitait Leipzig et connaissait Bach. Son fils Johann Sebastian avait comme parrain et homonyme le Thomaskantor, son deuxième parrain étant du reste le célèbre facteur de luth J.C. Hoffman. La tablature pour luth est une forme pratique de notation musicale s'apparentant à une schématisation de la touche du luth : chaque ligne représente une corde, et chaque lettre une frette. Cette méthode s'avère bien appropriée au luth, instrument dont l'accord compliqué offre de nombreuses façons de jouer un même passage, apportant chacune des variations de timbre, de phrasé et d'articulation. Par conséquent, ces tablatures historiques nous informent sur les choix interprétatifs et techniques adoptés par ces luthistes contemporains de Bach. La liberté que chacun de ces deux musiciens s'accorde vis-à-vis de la musique m'a d'abord surpris. Ils changent et ajoutent des ornements, même dans des thèmes fugués, transposent dans le grave la ligne de basse pour utiliser les cordes sympathiques, détachent des notes liées, changent les compositions des accords, et jouent avec les articulations au moyen de liaisons et de doigtés différents : je n'aurais pas forcément osé aller si loin.

Certains de ces changements rendent la musique encore plus difficile à jouer, mais presque tous semblent avoir pour but de maximiser le potentiel expressif unique du luth. Un tel

traitement de la musique de Bach pourrait sembler excessif, arrogant, même de mauvais goût, puisque le texte de ces suites est jouable sur le luth, tel que Bach l'a écrit. On n'est pourtant pas si loin des adaptations faites par feu le grand Julian Bream aux œuvres de compositeurs non-guitaristes tels que Benjamin Britten, Richard Rodney Bennett et Hans Werner Henze, à leur demande.

J'ai décidé de baser mes propres interprétations sur ces manuscrits en m'autorisant toutefois à corriger les erreurs manifestes et à opter pour quelques changements de doigtés. J'ai gardé cette approche pour la *BWV 995*, bien que le manuscrit de Bach nous soit connu. Pour le *Prélude BWV 999* et la *Fugue et Double de BWV 997* – dont seuls des manuscrits en notation mesurée nous sont parvenus – j'ai créé ma propre tablature inspirée de l'approche du luthiste Weyrauch et de son collègue. Si vous souhaitez en savoir plus sur ma méthode, ou recherchez une description plus précise des pièces et de leur traitement dans les manuscrits de luth de l'époque, je vous invite à consulter le site www.audax-records.fr.

Grâce à leur complexité et leur richesse harmonique, même enregistrées en MIDI, les compositions de Bach restent passablement écoutables. Il me semble que c'est précisément pour cette raison qu'elles ont tant souffert d'interprétations impersonnelles. Dans le cas d'une pièce baroque, je suis intimement convaincu que la réussite d'une interprétation exige de s'approprier la nature et les possibilités de l'instrument choisi, qu'il s'agisse de l'instrument originel ou d'une transcription. Dans les enregistrements de luth, on a parfois tendance à cacher le côté brut de l'instrument sous une résonance d'église et une prise de son qui fait passer un timide pincement de corde pour un généreux *forte*. Avec l'aide et l'expertise de l'ingénieur du son Jørn Pedersen, j'ai essayé de rechercher aussi la qualité d'une certaine âpreté. D'une part, le luth solo ne se destinait pas principalement aux églises, mais aux salons riches et luxuriants aux acoustiques plus sèches et moins complaisantes. D'autre part, les doubles cordes en boyaux, pincées près du chevalet, regorgent autant de couleurs et d'harmoniques

que de grain, dont l'utilisation contrôlée mérite d'être entendue. Comme musicien à l'époque baroque, le luthiste était censé pouvoir susciter chez l'auditeur tout un éventail d'émotions et de passions, dépassant le calme et l'indifférence. Une anecdote l'illustre avec humour, au sujet du luthiste Ernst Gottlieb Baron (1696-1760) jouant pour des étudiants à Iéna :

« Il insistait pour que l'on considère tous les mythes anciens tels qu'Amphion et Arion comme relatant des évènements historiques réels. Rien ne l'enrageait tant que d'entendre que la musique la plus moderne ne pouvait pas rivaliser avec l'ancienne pour susciter des réactions puissantes et fortes. On demanda alors à Baron d'en faire la démonstration en musique. Baron fit apporter son luth, s'assit au milieu d'un cercle d'auditeurs attentifs, commença à jouer comme Antigenides devant Alexandre, et, en exploitant tous les moyens et toutes les techniques à sa disposition, tenta d'exprimer l'émotion que provoque l'amour. Ô surprise ! Sa musique se révéla d'un impact merveilleux sur son public qui vint s'attrouper autour de lui. L'effet semblait tout-puissant : ils s'étreignirent tendrement, et une expression de plaisir absolu pouvait se lire sur leurs visages. Baron passa soudain, au moyen d'une modulation enharmonique, à des mélodies d'une bizarrerie supérieure. Il s'appuya sur toute sa virtuosité, pour dépeindre le courroux et la colère divine par des accords puissants. Soudain, le public se lève d'un bond. Plus il joue, plus leur folie se déchaîne. Tables et chaises volent, verres et pipes sont brisés, tout est fracassé, les épées sortent des fourreaux et la rixe est lancée. » Gustav Schilling (*Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*, Stuttgart, 1835)

Malheureusement, il s'agissait là d'une mascarade montée par les élèves pour ridiculiser la suffisance de Baron au sujet de son art ; on ne peut en tout cas qu'admirer ses ambitions !

Jadran Duncumb, Vicenza (Italie), Octobre 2020

Jadran Duncumb

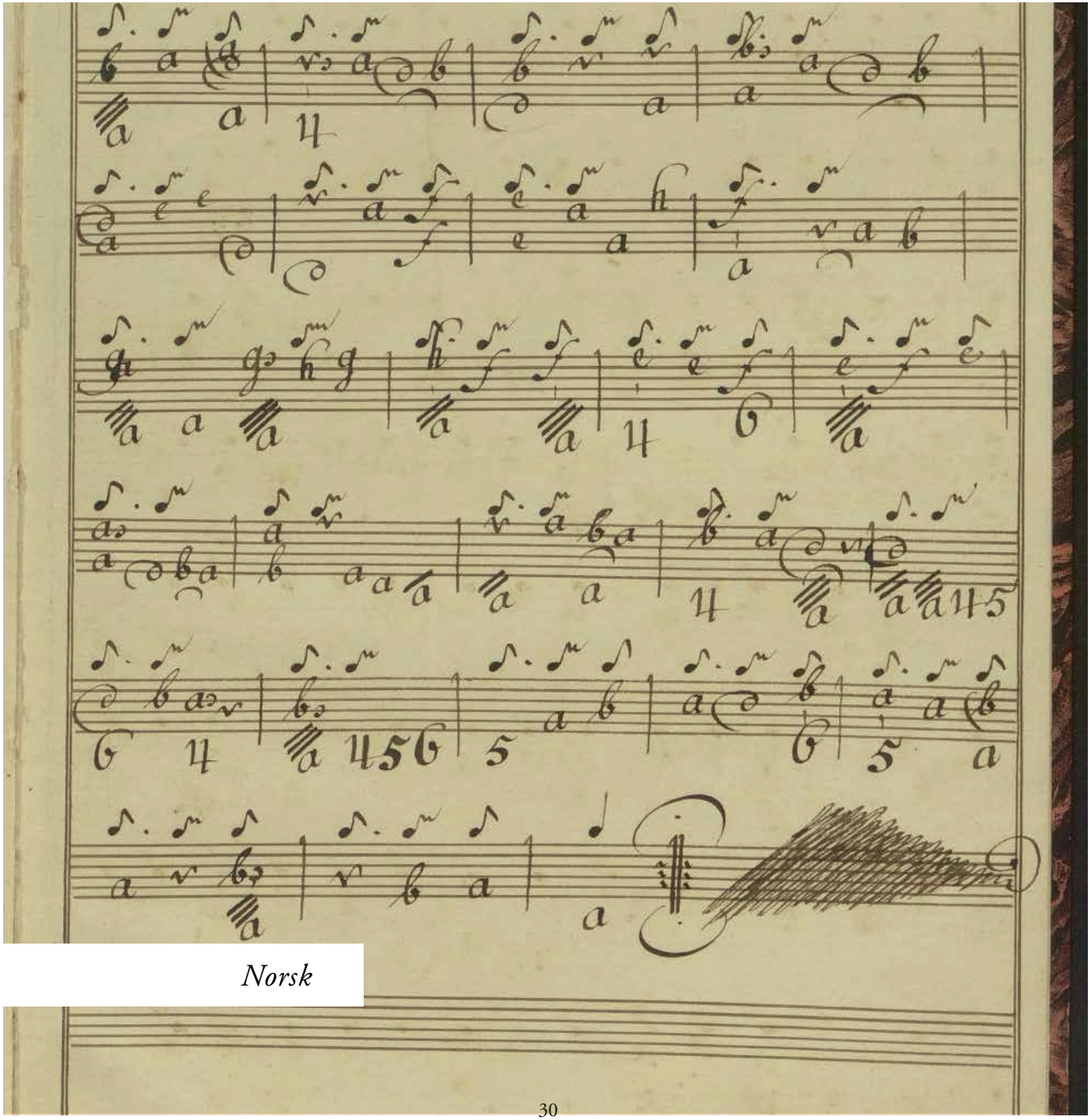
D'abord guitariste, Jadran Duncumb étudie quelques années dans la classe de guitare de Vegard Lund au Barratt Due Music Institute d'Oslo, pendant lesquelles il est finaliste au concours Young Musician of the Year de la BBC, comme à son équivalent en Norvège et donne son premier récital au Wigmore Hall de Londres. Jadran Duncumb débute ensuite le luth au Royal College of Music. Dans le cadre des études de guitare qu'il y suit. il a l'occasion de prendre des cours avec le luthiste Jakob Lindberg et se laisse rapidement happer par le répertoire vaste et varié du luth.

Jadran Duncumb obtient ses masters de luth et de basse continue avec félicitations du jury dans la classe de Rolf Lislevand à la Staatliche Musikhochschule de Trossingen en 2016. Il remporte parallèlement le premier prix du concours de luth Maurizio Pratola à l'Aquila, ce qui lui vaut ses premiers engagements en récital solo. Il se produit en concert et participe à des enregistrements avec de nombreux ensembles baroques à travers l'Europe, il est membre de l'ensemble Barokkanerne à Oslo et de l'Ensemble Mare Nostrum à Rome. Il fait toutefois la part belle à la musique de chambre en petite formation, au luth et à la guitare baroque. Il crée en 2011 l'ensemble/duo Repicco avec la violoniste Kinga Ujszászi, pour donner plusieurs fois par an des concerts dédiés principalement au répertoire italien du XVIIe siècle. Parmi ses autres collaborateur.trices régulier.ères on note son frère Emil Duncumb, pianofortiste, le gambiste André Lislevand, la soprano Guilia Semenzato et les violonistes Johannes Pramsohler, Lina Tur Bonet et Guiliano Carmignola.

Il s'agit ici de son deuxième enregistrement chez Audax Records, après la sortie en 2018 de *Weiss & Hasse : Lute Sonatas.*

www.jadranduncumb.com

BIOGRAPHIE – Français



Norsk

Bach: Verk for lutt

Johann Sebastian Bachs suiter er unike i luttrepertoaret, men ikke for deres unektelige skjønnhet. Luttmusikk dominerte i århundrer, og det enorme repertoaret har mange perler. Suitene er heller ikke unike for deres vanskelighet; etter tre hundre år med utvikling er de tekniske utfordringene slett ikke mindre i mange av fantasiene, dansene og ricercarene for renessanselutt fra slutten av 1500-tallet. Verkenes majestet og lengde er heller ikke uten like og kan sammenlignes med suitene og sonatene til vennen og kollegaen Sylvius Weiss (1687–1750). Det som derimot gjør dem virkelig enkeltstående er at de ble skrevet av en komponist som ikke spilte instrumentet. Bortsett fra fløytepartitaen til Bach, finner man ikke noe like ambisiøs musikk før det 20. århundret for et soloinstrument som komponisten ikke spilte selv.

Det var rikelig med luttenister i hjembyen til Bach, Leipzig, og han var nok vant til å høre instrumentet i flere sammenhenger. I tillegg var instrumentalmusikk i Tyskland - og særlig cembalomusikk - sterkt inspirert av den franske stilen som ble formet ut fra barokkluttens egenskaper og utviklet av luttenistene på 1600-tallet. Barokkluttmusikk er spesielt tett knyttet til instrumentet - til og med i komponistutøverens tid der instrumentets natur ble ansett som noe man skulle fremheve og ikke gjemme: luttens særtrekk både inspirerte og begrenset de som spilte og skrev for den. Bach, som tross alt var en tradisjonell barokkomponist på mange måter, prøver ikke å bryte dette båndet mellom komposisjonen og instrumentet, men, som lytter, nærmer han seg fra en annen vinkel der han forsøker å gjenskape luttens musikalske språk gjennom lytterens perspektiv. Resultatet er musikk som tydelig bærer luttens særpreg, men

som samtidig er helt forskjellig fra all annen luttmusikk – ubegrenset og uhindret av passasjene og mønstrene på luttens gripebrett som komponisten aldri kjente.

Mye er blitt skrevet om hvilket instrument Bach mente å skrive luttverkene sine for (*BWV 995-1000, 1006a*) og om noe kanskje ble spilt på det mysteriøse *Lautenwerket* - en slags cembalo med tarmstrenger. Jeg vil ikke bruke mye plass på dette bortsett fra å påpeke at lutten er spesifisert i fire av stykkene, mens alle gir mindre hodebry til luttenisten enn gitarmesterverkene til pianist-komponistene fra forrige århundre gjør til gitaristen. Slik er det ikke med musikken som Bach skrev for tasteinstrumenter hvor en transkripsjon for lutt, hvis den i er i det hele tatt mulig, trenger en forenklet basslinje og hyppig transponering av originalmaterialet slik at det passer på luttens smalere register. Det er uansett sannsynlig at disse verkene ble spilt på forskjellige instrumenter. *BWV 995* er Bachs egen transkripsjon av *Cellosuiten i c-moll BWV 1011*, *Fugen i g-moll BWV 1000* er en versjon av fugen for fiolin *BWV 1001* og finnes også i en orgelversjon, mens *BWV 998*, som ikke er spilt inn her, er ifølge Bachs egen håndskrift ment for enten lutt eller cembalo - og dette er faktisk ikke det eneste stykket fra perioden som gir dette alternativet.

Allikevel møter luttenisten straks flere tekniske og interpretative dilemmaer når han eller hun tilnærmer seg dette repertoaret. Bachs manglende kjennskap til finurlighetene i luttspilling gjør at noen tilsynelatende enkle musikkpassasjer eller akkorder har en vanskelighetsgrad som er helt ute av proporsjon med musikkens karakter. Skal vi følge Bachs tekst til prikken over i'en eller kan vi tillate oss noen endringer som i vår profesjonell mening gjør fremførelsen mer effektiv? Hva vi bestemmer henger an på hvordan vi ser på rollen vår som musikere, og ikke minst instrumentets rolle: er dets egenskaper og karakteristikk sentrale i interpretasjonen eller er instrumentet vårt bare noe som passivt formidler notene som er skrevet ned og som vi spiller?

Siden andre halvdel av det 20. århundret har det vært en fiksering på *urtext* med tolkninger som er lydhøre helt til blekkmerkene på de gamle mestrenes manuskripter. Ofte blir slike tolkninger akkompagnert med utsagn som proklamerer at utøvernes rolle er å fjerne seg selv fra utøvelsen og la komponisten snakke gjennom hendene deres. Denne holdningen åpner opp en Pandoras eske av paradokser: musikere som har studert i tiår som deretter påstår at interpretasjon er unødvendig og at alt allerede står i notene, og andre (kanskje de samme) som argumenterer for tolkninger som skiller musikalitet fra instrumentet, men som samtidig fnyser av transkripsjoner for andre instrumenter? En slavisk lydhørhet til detaljer i notematerialet er kanskje relevant for noe av det moderne klassiske repertoaret der komponister har prøvd å styre utøvelsen av deres musikk i en stor grad, men ikke når man skal spille tidligere musikk.

Jeg mener at det er nyttigere å tilnærme seg denne musikken på måten en skuespiller tilnærmer seg et manus på. Musikerens rolle blir å bringe til live musikken på samme måte som skuespilleren bringer til live en monolog av Shakespeare. Farger og nyanser i stemmebruken, intensitet og akselerasjon i uttalelsen, dynamikk, kontraster, bruk av pust, kroppsstilling osv. er alle byggesteiner i en sterk fremføring og nesten ingen av dem er skrevet inn i verken en Bach-suite eller et Shakespeare-teaterstykke. I en slik sammenheng er både utøveren og instrumentet de spiller på svært viktige i interpretasjonen. Dette menes ikke som et argument mot transkripsjoner, men som et argument for å bruke fullt instrumentets egenskaper. Man kan finne mange helt forskjellige vellykkede tolkninger av *Hamlets* «To be or not to be» av skuespillere med forskjellige fysikker, stemmer og til og med kjønn. Noen resiteres sterkt og fort, andre blir kanskje hvisket, men det alle disse tolkningene har til felles er at det er et perfekt samspill mellom teksten og skuespillernes intuisjon, håndverk og kunnskap om yrket deres, og ikke minst de fysiske egenskapene de har til råde.

Det finnes tre fascinerende lutt-tabulaturer av Bachs musikk fra det 18. århundre oppbevart i statsbiblioteket i Leipzig. Opphavet til den nyeste av disse fra ca. 1750 av *Suiten*

i g moll BWV 995 er ukjent, men skribenten var tydeligvis en meget kapabel luttenist og sannsynligvis tilknyttet Leipzig. De to andre intabulasjonene av *Fugen i g moll BWV 1000* (ca. 1730) og *Partitaen i c moll BWV 997* (ca. 1730–1740) ble laget av Johann Christian Weyrauch (1694–1771) som levde i Leipzig og kjente Bach godt. Sønnen til Weyrauch het Johann Sabastian og hadde organisten med samme navn som gudfar. Forresten var den andre gudfaren den kjente luttbyggeren, J. C. Hoffman. Lutt-tabulatur er en notasjonsform som fungerer som et kart av gripebrettet der hver linje representerer en streng og hver bokstav et bånd. Den er særlig praktisk for luttmusikk siden den kompliserte stemmingen og de mange strengene på barokklutten gjør at det går an å spille de samme passasjene på flere forskjellige måter. Hver av disse gir store utslag i tone, frasering og artikulasjon. Disse historiske intabuleringene gir derfor stor innsikt i valgene luttenistene fra Bachs tid tok i møte med dilemmaene jeg har beskrevet ovenfor. Til å begynne med var det overraskende for meg å se hvor fritt forholdet deres med notene var. De forandret og la til ornamenter – også i fugale temaer; de transponerte ned bassen for å ta i bruk de åpne, oktaverte basstrengene; de repeterte noter under bindebue; og de endret, la til og varierte artikulasjons- og legatobuer på måter man kanskje ikke hadde forutsett på forhånd. Noen av disse endringene gjør musikken enda vanskeligere å spille, men nesten alltid virker det som de er blitt gjort med tanke på å bruke i størst mulig grad luttens ekspressive potensiale. Å behandle musikken til Bach så fritt kan virke unødvendig, arrogant og smakløst for noen – nesten alt er jo allerede spillbart. Derimot ligner denne behandlingen av musikken veldig på hvordan den fantastiske gitaristen Julian Bream tilpasset verker skrevet for ham av pianistkomponister som Britten, Rodney-Bennett og Henze med deres velsignelse.

Jeg har valgt å bruke disse manuskriptene som grunnlag for mine egne interpretasjoner av stykkene og har bare endret åpenbare feil og noen få fingersetninger. Når det gjelder *Preludien BWV 999* og *Fugen* og *Doublen* fra *BWV 997* som bare eksisterer i vanlig noteformat, har jeg intabulert disse med inspirasjon fra de luttfokuserte intabuleringene til Weyrauch og kollegaen

hans. Hvis dere vil vite mer om hvordan jeg har jobbet med dette eller er interesserte i flere detaljer om stykkene som er spilt inn her og hvordan luttenistene fra 1700-tallet behandlet disse, kan dere lese mer på www.audax-records.fr.

Siden Bachs komposisjoner er ofte såpass komplekse, harmonisk rike og holder interessen også i MIDI-form, føler jeg at de har lidt særlig av en 'hands-off' tilnærming og passive tolkninger. Jeg mener sterkt at en bra og effektiv interpretasjon av et barokkstykke må utnytte instrumentets egenskaper og uttrykksmuligheter fullt ut - om det spilles på originalinstrument eller er en transkripsjon. Det er en tendens i luttinnspilinger å gjemme de grovere egenskapene i luttens klang bak en generøs, kirkeaktig akustikk og et mikrofonoppsett som gjør at en sjenert strengeplukk fortsatt virker som en *forte*. Med produsenten Jørn Pedersens hjelp og veiledning har jeg prøvd å beholde også denne litt kantete kvaliteten i lutten. For det første ble sololutten ikke spilt i kirker primært, men i mindre, ekstravagante saler med mer umiddelbare akustikk. For det andre, doble tarmstrenger plukket nær stolen produserer mange overtoner og ofte en del hardere kanter i klangen. Deres kontrollerte bruk bør høres! Som alle andre musikere i barokkperioden, skulle luttenistene kunne gjenskape og fremkalle flere forskjellige uttrykk og følelser, ikke bare likegyldighet og ro. Det finnes en morsom historie som illustrerer dette fint om en kveld da luttenisten Ernst Gottlieb Baron (1696–1760) spilte for noen studenter i Jena:

«Han insisterte at de gamle mytene om Arion og Amphion virkelig kunne ha skjedd, og det fantes ingenting som irriterte ham mer enn påstanden at den nyere musikken ikke hadde den samme kraften og virkningen som den som det sies den antikke musikken hadde. Baron ble bedt om å spille for å bevise sine påstander. Han spør etter lutten sin og setter seg midt i sirkelen av de oppmerksomme lytterne. Han spiller (som Antigenides foran Alexander) og ved å utnytte alle mulige midler prøver han å uttrykke kjærlighet. Og se! – virkningen av hans spill på lytterne er tilsynelatende mirakuløs, allmektig! De omfavner hverandre og ansiktene deres uttrykker følelser av

ytterst glede. Plutselig, gjennom enharmoniske modulasjoner, beveger han seg til bisarre melodier, og med all sin evne skildrer han raseri og vrede med sterke akkorder. Snart hopper halle lytterne opp fra stolene sine! Desto lengere han spiller, desto villere blir vanviddet; stoler, bord, glass og piper – alt blir knust, sverd blir tatt fram og en slåsskamp starter.», Gustav Schilling (*Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*, Stuttgart, 1835)

Dessverre viste det seg at studentene hadde planlagt alt for å gjøre narr av Barons høye mening om seg selv og yrket sitt, men ambisjonen til den stakkars luttenisten kan man bare beundre!

Jadran Duncumb, Vicenza, oktober 2020

Jadran Duncumb

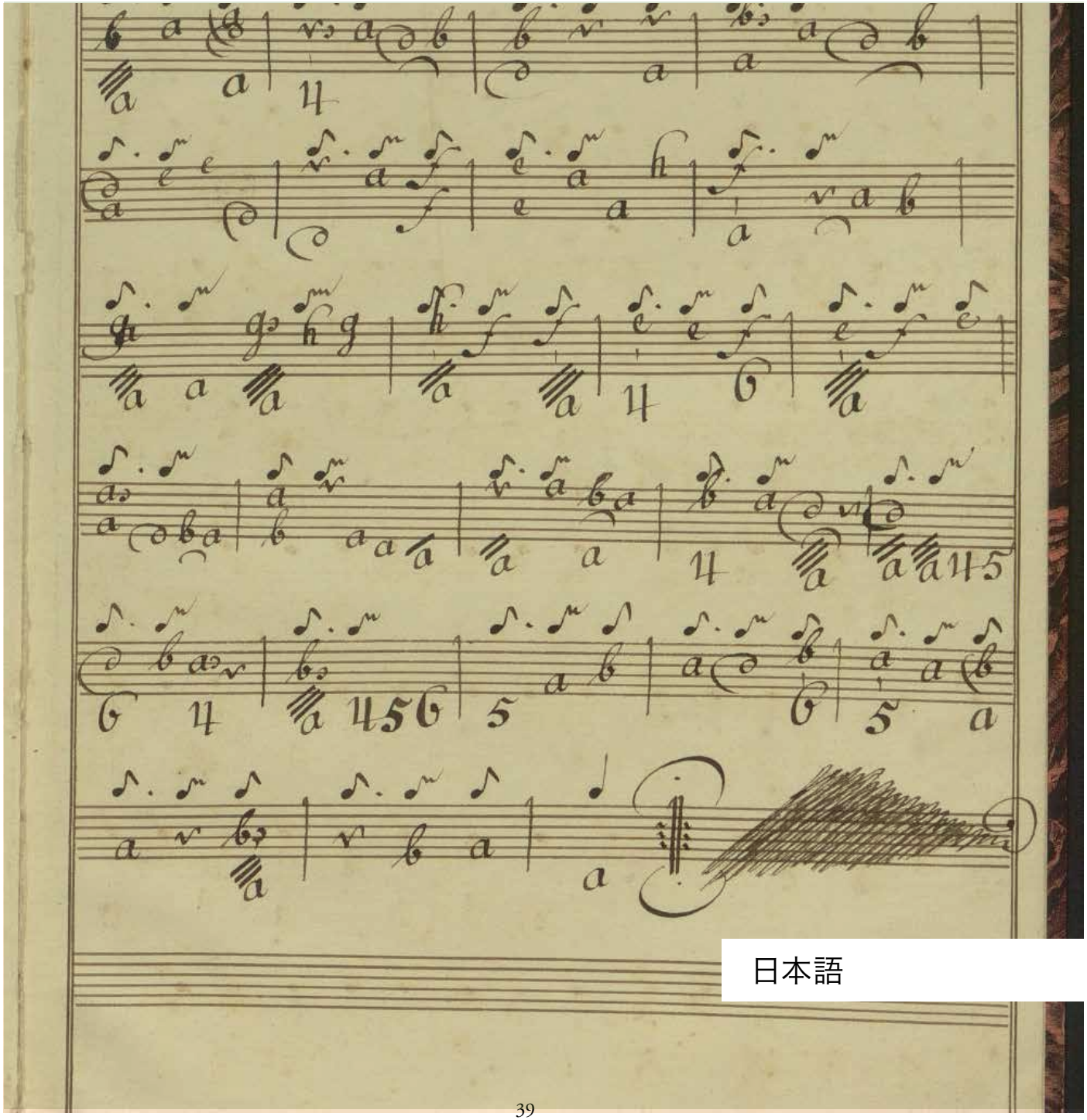
Jadran Duncumb er en engelsk-kroatisk-norsk luttenist oppvokst i Ski. Hans musiker-karriere startet som gitarist: i 2008, som elev ved Barratt Due med Vegard Lund var han finalist både i NRK Virtuos og i BBC Young Musician of the Year, noe som førte til bl.a. debutresitalen hans i Wigmore Hall. Som student ved Royal College of Music i London begynte han å lære seg lutt med Jakob Lindberg og siden har han vært oppslukt i instrumentets store og varierte repertoar.

I 2016, etter nesten fire år med utrolige timer på lutt, teorbe og barokkgitar med Rolf Lislevand, diplomerte han seg *cum laude* fra masterstudier i lutt og basso-continuo ved den statlige musikkhøyskolen i Trossingen, Tyskland. Det samme året vant han første pris i den eneste internasjonale luttkonkurransen *«Maurizio Pratola»* i L'Aquila, Italia som førte til de første invitasjonene som luttsolist. Han har samarbeidet og spilt inn med mange europeiske orkestre og ensembler og er medlem av Barokkanerne og Ensemble Mare Nostrum, men hans store lidenskap er solo- og kammermusikk for lutt og tidlige gitarer. Sammen med fiolinisten Kinga Ujszászi grunnla han duoen/ensemblet Repicco i 2011, og siden har de spilt flere konserter i året og ga ut *Assassini, assassinati* (Editions Ambronay) i 2017. Andre hyppige kammermusikkpartnere inkluderer fortepianisten og broren hans, Emil Duncumb, gambisten André Lislevand, sopranen Giulia Semenzato, og fiolinistene Johannes Pramsohler, Lina Tur Bonet og Giuliano Carmignola.

Dette er hans andre soloinnspilling med Audax Records etter at den første, *Weiss & Hasse: Lute Sonatas,* kom ut i 2018.

www.jadranduncumb.com

Aquila



日本語

バッハのリュート作品

リュートのレパートリーの中でバッハの組曲は独特である。しかし、それはその議論の余地のない美しさのためではない。というのも、何世紀にも渡って主要な楽器であり続けたリュートには、その膨大なレパートリーの中に宝石のような珠玉の作品が多く存するからである。バッハの組曲が特別なのは、その技術的難易度のためでもない。三百年に渡る演奏技術の進歩を背景として、十六世紀に書かれた超絶技巧の楽曲はバロック・リュートのために書かれたいかなる曲にも劣らぬ難しさである。バッハの組曲の湛える威厳と思考の深さも、バッハの同時代人であり友人でもあったシルヴィウス・ヴァイスがこれに比肩する。バッハの組曲を特別にしている理由とは、これらがリュートに関してほんの少しの知識しか持ち合わせていない作曲家によって書かれたという事実にあるのである。作曲家自身が知らない楽器のために書いた独奏曲などという野心的な音楽は、バッハによる無伴奏フルートのためのパルティータを除けば、二十世紀に入るまで類例を見ないし、バッハ以前には皆無であろう。

多くのリュート奏者が住むライプツィヒに住んでいたJ. S. バッハはバロック・リュートを聴くことには慣れていた。また、チェンバロ曲を筆頭にドイツの器楽曲はフランス音楽から作曲様式上の強い影響を受けていたが、フランス音楽はバロック・リュートの特性によって形成され、前世紀のフランスのリュートの大家達によって発展させられたものである。作曲家や演奏家が楽器の特性を余すところなく汲み尽くした時代に入っても、バロッ

ュートの音楽はとりわけ楽器自体と密接に関係していた。すなわちリュートの特異性および複雑だがよく響く調弦が、リュートを演奏したりリュート曲を作曲したりする者に霊感あるいは限界を与えていたのである。わけてもバロック時代の作曲家であるバッハは、この楽器と音楽との繋がりを絶とうとしたわけではないが、聴き手の立場からリュートの音楽的語法の模倣を試みるという異なる角度からのアプローチをとったのである。このことの結果は、他のいかなる作曲家からもはっきりと区別できるリュートの音楽語法となって結実したが、それはバッハが、リュートのフレットを往々にして図化することで示されていた楽句やパターンを知らず、それらに制限を受けなかったからである。

バッハがどのような楽器を想定して「リュート曲」（BWV995-1000および1006a）を書き、そのうちの何曲かは謎に包まれたラオテンヴェルク（ガット弦を張った一種のチェンバロ）のために書かれたのかどうかという問題についてはこれまでに多々論じられてきた。筆者は本稿でこの問題についてこれ以上立ち入らないが、これらのうち四曲にはリュートの指定があり、ピアノ作曲家が書いた二十世紀の大規模なギター作品がクラシックギター奏者を苦しめるほどにはリュート奏者を苦しめるものではないということは付言しておこう。バッハの鍵盤曲をリュートで弾くには、バスの動きを大幅に簡略化し、リュートの音域の狭さに合わせてしばしば音域を変更せねばならないが、それと比べればバッハのリュート曲を弾くことの苦労は大したものではない。とはいえ、恐らくバッハのリュート楽曲はリュート以外の楽器で演奏されたのだろう。BWV995は『チェロ組曲ハ短調BWV1011』をバッハ自身がリュートのために編曲したものであり、フーガBWV1000はBWV1001からヴァイオリンのフーガを編曲したものである。『プレリュード、フーガとアレグロBWV998』（本盤では収録していない）は、バッハ自身によれば、リュートあるいはチェンバロのために書かれた。（この時代にこれら二つの楽器を代替可能として書かれた楽曲は他にもある。）

それにも関わらず、バッハのリュート曲に取り組むリュート奏者はただちに演奏技術と楽曲解釈のジレンマに直面することになる。バッハがリュート演奏の複雑さについて無知であったことから、簡単そうに思える楽句や和音が曲の性質から言えばまったく不釣り合いなほど技術的に難しい場合があるのである。我々はバッハが書いた楽譜に寸分違わず従いたいのだろうか？それとも、プロの視点から見て演奏をより効果的にしうる変更を加えたいのだろうか？我々の決断は、我々が自身を音楽家としてどう見るか、そして我々がリュートという楽器を演奏の中心的位置に考えるかあるいは単に音楽を語るための道具に過ぎないと考えるかに掛かっている。

二十世紀の後半以降、「原典」に対する強迫観念があり、しばしば演奏者の仕事は自身の手を通じて作曲者を語らせることであって自分自身の存在は演奏から抹消せねばならないなどという思い上がった宣言のうえに、過去の巨匠がつけたインクの染みを細心の注意を払って読むことが行われている。このような態度によって開かれてしまったパンドラの箱からは、何十年も楽曲解釈の修業を続けた末に「楽曲解釈は必要ない、なぜならばすべては既に楽譜に書かれているのだから」と言い出す音楽家がいたり、楽器と音楽性の分離を激賞しつつも他の楽器への編曲物を馬鹿にする者がいたりするといった矛盾が噴出してしまったのである。しかし、原典への強迫観念は作曲家達が演奏の様相をかなりの程度までコントロールしようとした二十世紀の音楽伝統に関わる話であり、十九世紀の音楽を演奏する際にはそれほど、いわんやそれ以前の音楽にはまったく当てはまらない話である。

筆者は、バロック音楽の楽譜を見るには劇の台本を読むようにすべきであり、役者がシェークスピアの台詞に生命を与えるのと同じように音楽に生命を与えるのが音楽家の役割であるという意見である。声の音色と音質、発音の強度、発話のスピード、抑揚、対

比、息継ぎ、そして体の姿勢、これらすべてが強力な演技の要素なのであるが、これらはほとんどシェークスピアの台本にもバッハの器楽組曲の楽譜にも書かれていない。この考えに基づいた演奏においては、解釈者あるいは解釈者の楽器が実演の中心的位置に置かれる。なお、この立場は音楽を他の楽器のために編曲することに反対することには繋がらない。むしろ楽器の強みを生かして演奏する根拠となる。シェークスピアの台詞に話を戻せば、ハムレットの「生きるべきか、死ぬべきか」の台詞を読むのに、体格や声質や性別さえ異なる俳優たちによる極めて対照的でありつつ等しく感動的な多くの解釈を見出すことが可能だろう。力強く朗詠する者もあれば囁く者もある。しかし、うまくいっている解釈に共通するのは、役者の力量、知識、直観、そして自由に使うことができる身体的特徴、これらが台詞と完全に融合していることである。

バッハのリュート楽曲には十八世紀からライプツィヒの市音楽図書館に収蔵されてきた三種の素晴らしいタブ譜版が存在する。これらの中で最も新しい1750年頃に書かれた『組曲ト短調BWV995』の演奏譜の筆者は、名前は伝わっていないものの明らかに傑出したリュート奏者であり、恐らくライプツィヒに関係のあった人物である。他の二つは『フーガ　ト短調BWV1000』（1730年頃）と『パルティータ　ハ短調BWV997』（1730-40年頃）であるが、これらはオルガニストでリュート奏者でもあったヨハン・クリスチャン・ヴァイラオホ（1694-1771）によって書かれた。ヴァイラオホはライプツィヒに住み、バッハとも知り合いであった。ヴァイラオホの息子ヨハン・ゼバスチャンの名付け親はトーマスカントルの職にあった同名のバッハその人である。偶然だが、もう一人の名付け親はリュート製作家J．C．ホフマンであった。タブ譜は実用的な記譜法で、線と文字がそれぞれ弦とフレットを示すようにリュートの棹を地図のように表したものである。リュートは複雑な調弦法のため同じ楽句を演奏するにも無数の方法があり、それらすべてが音質、フレージング、アーティキュ

レーションといった点で大きな違いを生むので、リュートの曲はタブ譜で書くほうが実用的なのである。したがって、こうしたバッハの音楽の歴史的なタブ譜は、バッハと同時代のリュート奏者たちによってなされた解釈上・技術上の選択について非常に多くの洞察を与える。これらのタブ譜を書いた二人のリュート奏者の自由奔放さを最初に見たとき筆者は驚いた。彼らはフーガのテーマにさえ装飾の変更や付加を行い、開放弦を使うためにバスを1オクターヴ下げ、タイで連結された音符を繰り返し、和声を転回し、筆者ならば躊躇するような方法でスラーや運指を変更してアーティキュレーションに変化を与えていたのである。こうした変更の中には演奏をむしろ難しくするものもあったが、一貫していたのは、これらがリュートの持つ独特な表現上の潜在能力を最大限に引き出すという狙いをもってなされていたように見える点である。バッハの楽曲にこうした手を加えるのは、不必要であり、不遜であり、悪趣味であると思う人もあろう。結局のところバッハが書いた音符はほとんどすべてリュートで演奏可能なのである。しかし、偉大なジュリアン・ブリームも晩年には、ベンジャミン・ブリテン、リチャード・ロドニー・ベネット、ハンス・ヴェルナー・ヘンツェといったギターの弾けない作曲家たちが自ら望んでブリームのために書いた曲に対しては、驚くほど同じようにしていたのである。

筆者は、自分自身の解釈の下敷きとしてこれらの手稿譜を使うことに決め、変更は明らかな誤記やいくつかの運指を改めるだけに留めた。ここにはバッハ自身の草稿譜が残っているBWV995も含まれる。『プレリュードBWV999』とBWV997のフーガおよびドゥーブルについては五線譜の手稿譜しか残っていないので、筆者はヴァイラオホや彼の仲間のリュート奏者が立脚したアプローチに霊感を受けつつ、自分用のタブ譜を作成した。筆者の取り組みについてもっと知りたい、あるいは楽曲および歴史的なリュートの手稿譜の扱いについてもっと詳しい解説を読みたい方は、www.audax-records.fr をあたって頂きたい。

J. S. バッハの楽曲にはしばしば複雑さや和声的な豊かさがあるため、MIDI録音でさ

え最高とは言えないまでもまあまあの出来になってしまうことがある。そのため、とりわけバッハの楽曲には奏者不介在の解釈という問題がまとわりつくと筆者は考える。バロック音楽を効果的に解釈するには、ピリオド楽器を使うにせよ編曲するにせよ、使用される楽器の特性と可能性を取り入れることが必要だと筆者は強く信じる。リュートの録音でよくみられるのは、教会のような残響やマイクの設定によって恐る恐る爪弾いた弦もフォルテとして記録されるようにすることで、粗くエッジの効いたリュートの音色を隠そうとする傾向である。プロデューサーであるイェルン・ペーデシェン氏の助力と助言を得て、筆者は粗い音質の音も残すように努めた。第一に、独奏リュートは主に教会で演奏されたのではなく、より直接的で言い訳の利かない音響特性をもった贅沢で装飾過剰な室内で演奏されたものである。第二に、駒の近くでガット弦の複弦が爪弾かれると非常に多彩な音色と倍音、および小さからぬギシギシした音を発生するが、これらはよくコントロールされた上で聴かれねばならない音なのである。バロック期の他の楽器の奏者と同じく、リュート奏者にも、聴者に多様な感情と情念（もちろん無関心と無感動だけではない）を掻き立てることが求められた。リュート奏者エルンスト・ゴットリープ・バロン（1696-1760）がイエナで何人かの弟子たちのために演奏した際の愉快な逸話がこのことをよく説明している。

「アリオンやアムピーオーン（訳注：ギリシャ神話の登場人物でアリオンは海に投げ込まれたがイルカに救われた楽士。アムピーオーンは竪琴の名手で竪琴の魔法で石を動かし城壁を作ったと伝わる）に関する古代の神話は、すべて実際に起きた可能性があると考えるべきだと彼は主張した。古代の音楽が持っていたと伝えられるのと同等の力と効果をより最近の音楽は誇示できないと断定することほどに彼を激怒させるものはなかった。バロンは自身の主張を演奏で示すように求められた。バロンは自分のリュートを取ってこさせ、耳を傾ける聴衆の輪の中央に席を取り、（アレクサンドロス大王を前に演奏した

アンティゲニダスのように）演奏し（訳注：アンティゲニダスはアウロス奏者として有名であった）、あらゆる可能な方法と工夫を活用して愛の感情を表現しようと努めた。驚くなかれ！彼の演奏が周囲に集まっていた聴衆に与えた効果は奇跡的であり、まさに全能といってもよかった。聴衆は優しく相互に抱擁し合い、表情には至福の感情を湛えていたのである。しかる後、異名同音の変化を使い、彼は突如として極めて風変りな旋律を奏で、演奏能力のすべてを振るって強烈な和音によって激怒と憤怒を表現した。すぐにすべての聴衆が席から飛び上がった。彼が演奏すればするほど聴衆の激高は昂じ、椅子、テーブル、グラス、パイプといったあらゆるものが粉々に打ち砕かれ、剣は鞘から抜かれ、取っ組み合いが発生した。」グスタフ・シリング著『総合音楽学辞典』（シュトゥットガルト、1835）より引用。

残念なことに、弟子たちはバロンが音楽の力に関して持っていた高尚な意見を物笑いの種とするようなことばかりしたのだが、それでも、余人はバロンの冀望に敬服するよりほかあるまい。

ジャドラン・ダンカム、ヴィツェンツァにて 2020年10月

ジャドラン・ダンカム（リュート）

オスロのバラット・ドゥーエ音楽学校にてクラシック・ギターをヴェーガル・ルンに師事。在学中にBBCおよびNRK（ノルウェー放送協会）のヤング・ミュージシャン・オブ・ザ・イヤーでファイナリストとなり、ウィグモア・ホールでソリストとしてデビューを飾る。その後ロンドンの王立音楽院に進み、ギターを学ぶ傍らリュートを始め、著名なリュート奏者ヤコブ・リンドベルイに師事、その豊富で多様なレパートリーの虜となる。引き続きドイツのトロッシンゲン音楽大学でロルフ・リズレヴァンに学び、2016年リュートと通奏低音の修士課程を優秀な成績（ cum laude ）で修了。同年、イタリアのラクイラで行われたマウリツィオ・プラトラ・リュート・コンクールで優勝、以来リュート奏者として様々な招きを受ける。
ソロおよびリュートや初期のギターに着目した小規模の室内楽を活動の中心に据え、2011年にはヴァイオリン奏者キンガ・ウイスザスジとデュオ「レピッコ」を結成、主に17世紀イタリアの作品をとりあげ毎年公演を行なっている。その他ピアノ・フォルテ奏者である弟エミール・ダンカム、ヴィオラ・ダ・ガンバ奏者アンドレ・リズレヴァン、ソプラノ歌手ジュリア・セメンツァート、ヴァイオリン奏者ヨハネス・プラムゾーラー、リナ・トゥル・ボネ、ジュリアーノ・カルミニョーラともしばしば共演を重ね話題を呼んでいる。バロッカネルネ　(オスロ)　及び　アンサンブル・マレ・ノストルム　(ローマ)のメンバー、また欧州の多くのバロック・オーケストラやバロック・アンサンブルとの共演、録音も数多い。
本盤は2018年にリリースした「Weiss & Hasse: Lute Sonatas」に続いてAudax Recordsからリリースされる二枚目のソロ・アルバムである。

www.jadranduncumb.com

Discography

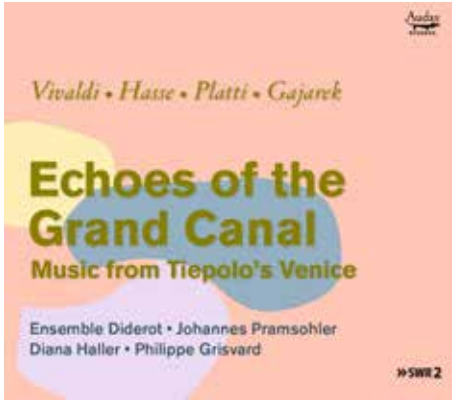
for the complete catalogue please visit
www.audax-records.com

ADX13713 – Weiss & Haase

ADX13703 – Sonatas for Violin and Basso continuo by Bach, Pisendel, Krebs and Graun

ADX13704 – Violin Concertos by Montanari

ADX13706 – Bach & Weiss Suites for Violin and Lute



ADX13721 – Music from Tiepolo's Venice

ACKNOWLEDGEMENTS

I am indebted to Rolf Lislevand who allowed me to record in his beautiful studio in the south of Norway and who advised me musically together with Jørn Pedersen throughout the recording process – not to mention the many invaluable lessons he gave me on many of the pieces here during my years studying in Trossingen. I'm grateful to Jørn who understood my goals and limits from the beginning and patiently pushed me to do the best I could, and for his patience and constructiveness in the editing stage.

I was very lucky that André Lislevand and Maria Ines Zanovello were there for me and made a potentially stressful four days very happy. I also want to thank Maria Ines for helping and supporting me during the many weeks of preparation.

Jadran Duncumb

Audax Records would like to thank Kotomi Yamazaki and Howard Weiner.

ADX13728

Recording Producer: Jørn Pedersen
Executive Producer: Johannes Pramsohler
Artistic consulting: Rolf Lislevand
Translations: Sophie Decaudaveine (French), Johannes Pramsohler (German), Yoh Murakami (Japanese), Jadran Duncumb (Norwegian)
Photography: Jørn Pedersen
Design: Christian Möhring
Performing Editions: Jadran Duncumb

Recording: 26 – 29 January 2020, "Låven", Lislevann, Evje, Norway
© and ℗ 2021 Audax Records

This recording was supported by
Norsk Kulturråd - Fond for lyd og bilde and Fond for utøvende kunstnere

Audax
RECORDS