



J.S. **Bach**

Lute Works

BWV 995 - 998 - 1001

Stephen Stubbs

Baroque Lute



ACD2 2238

ATMA

Baroque



J.S. **Bach** (1685-1750)

Lute Works

BWV 995 - 998 - 1001

Stephen Stubbs

Luth baroque

Baroque Lute

Suite en sol mineur BWV 995

23:58

Suite in G minor

- | | | | |
|-------------|------|-------------------|------|
| 1 Prélude | 6:08 | 4 Sarabande | 1:58 |
| 2 Allemande | 6:07 | 5 Gavottes I & II | 4:51 |
| 3 Courante | 2:27 | 6 Gigue | 2:27 |

Prélude, Fugue et Allegro en mi bémol majeur BWV 998 14:30

Prelude, Fugue and Allegro in E flat major

- | | |
|-----------|------|
| 7 Prélude | 3:05 |
| 8 Fugue | 7:06 |
| 9 Allegro | 4:19 |

Sonate en sol mineur BWV 1001

17:26

Sonata in G minor

- | | | | |
|-----------|------|--------------|------|
| 10 Adagio | 3:51 | 12 Siciliano | 2:35 |
| 11 Fuga | 5:50 | 13 Presto | 5:10 |

Œuvres pour luth de J.S. Bach

Jean-Sébastien Bach a composé et adapté pour le luth des œuvres d'une étonnante variété, complexité et beauté. Mais parler des «Œuvres pour luth de Bach» comme s'il s'agissait d'un corpus musical cohérent et conçu comme tel (à la manière des œuvres pour violon ou pour violoncelle seul) serait inexact. Certains guitaristes du XX^e siècle qui avaient un peu pris leurs rêves pour la réalité ont même conduit à ce qu'un groupe de pièces (BWV 996, 997, 995 et 1006a) soit considéré comme «les quatre suites pour luth». Une approche plus neutre et factuelle a été adoptée par la *Neue Bach-Ausgabe*, qui énumère sept «compositions pour le luth» en ajoutant les courtes pièces BWV 998, 999 et 1000 aux quatre précédentes. S'il s'agit bien là d'une relevé exact des pièces que Bach a pu vraisemblablement dédier au luth, l'extrême diversité des sources, des types de compositions et des dates probables de composition militent fortement contre toute notion d'un ensemble envisagé comme un tout. Il est peut-être compréhensible, accordons-le, que les rares adeptes modernes de cet instrument obsolète qu'est le luth — et les plus nombreux praticiens de son cousin la guitare moderne — estimaient que le prestige de leurs instruments relativement marginaux serait rehaussé si un ensemble concentré de chef-d'œuvres plutôt qu'un nombre disparate de pièces d'occasion avait pu être attribué au maître incontesté de la musique baroque.

En y réfléchissant bien, cependant, le fait que ces œuvres couvrent presque toute la maturité musicale de Bach (BWV 996 a probablement été écrit dans la première décennie du XVIII^e siècle alors qu'on peut dater le *Prélude, Fugue et Allegro* BWV 998 d'environ 1740) et qu'elles couvrent aussi un si large éventail de formes et de

conceptions musicales (de la forme monobloc du petit *Prélude* en *do* mineur BWV 999 aux structures grandioses du *Prélude* de BWV 995 ou de la *Fugue* BWV 1000), devrait plutôt susciter joie et fierté face à l'intérêt soutenu et diversifié que Bach a manifesté pour le luth. Il est également intéressant de noter l'emploi très personnel qu'il fait de l'instrument dans ses œuvres de grande envergure, en particulier les premières versions des Passions selon saint Matthieu et selon saint Jean. Aujourd'hui, quand un luthiste est disponible, il est toujours possible d'entendre l'arioso «Betrachte meine Seele mit ängstlichen Vergnügen» (de la *Passion selon saint Jean*) dans l'instrumentation originale, alors que l'écriture tout aussi «luthistique» de l'aria «Komm süßes Kreuz» tirée de la *Passion selon saint Matthieu* est toujours jouée avec une viole de gambe, en se pliant à l'idée reçue que les versions plus tardives des œuvres de Bach sont toujours des améliorations des premières. Alors que cela est certainement vrai dans la plupart des cas, la perte apparente d'un luthiste chevronné après la première période leipzigoise (1723-29, quand toute la musique concertante avec luth a été écrite) devrait nous conduire à revoir cette question en particulier sous un jour nouveau. Il n'est peut-être pas sans intérêt, aussi, que les deux textes que Bach a choisi d'accompagner d'une partie de luth obligée contiennent des images contrastantes : «ängstlichen Vergnügen» (plaisir anxieux) et «süßes Kreuz» (douce croix). Il n'est pas impossible que l'image littéraire des oppositions «douce souffrance» et «plaisir aigre» ait suggéré à l'imagination musicale de Bach la douceur quelque peu acerbe du luth.

Suite en *sol* mineur BWV 995

Cette suite est unique parmi les œuvres de Bach pour luth à la fois quant aux sources et quant au style. Les sources comprennent une version plus ancienne pour violoncelle seul, un manuscrit autographe pour luth noté sur portées — où la note *sol* grave répétée exige au luth un 14^e chœur —, et une version qui lui est contemporaine notée en tablature de luth, qui fait appel aux 13 chœurs habituels du luth baroque. Pour le présent enregistrement, j'ai colligé les sources et j'ai choisi d'utiliser un luth à 14 chœurs. Cela permet de respecter l'ambitus et le phrasé souhaités par Bach (en particulier l'abondance utile de liaisons dans les manuscrits autographe et pour violoncelle) en plus de rendre possible un remplissage d'accords idiomatique et l'ornementation supplémentaire tel qu'indiqué par la tablature. De toutes les œuvres pour luth de Bach, cette suite est d'un point de vue stylistique de loin la plus française. Le Prélude est un proche cousin de l'ouverture à la française lullyste et la Courante semble réclamer l'articulation et l'inégalité qui sied à l'espèce française de la danse (par opposition aux rythmes motoriques de la *corrente* italienne, si importante dans l'œuvre du grand luthiste contemporain de Bach, Sylvius Leopold Weiss, 1686-1750). Le dernier mouvement est une Gigue à la française (Canarie), tranchant avec les passages véloces à l'italienne de la Gavotte II qui la précède.

Prélude, Fugue et Allegro en *mi* bémol majeur BWV 998

Cette œuvre nous parvient dans une unique source autographe dont le titre «Prelude pour la luth à Cembal» a nourri beaucoup de spéculation. A-t-elle été conçue au clavecin dans le style de la musique pour luth (ce qui s'imagine aisément de la part de Bach le claviériste accompli), ou, de manière plus exotique, était-elle destinée au «Lautenwerck», un instrument à clavier monté avec des cordes de boyau, connu de Bach ? La seule référence à cet instrument dans les sources se trouve dans la remarque «auf Lautenwerck» jointe à l'une des sources (non-autographes) de la *Suite* en *mi* mineur BWV 996. Dans chacune de ces suites il se trouve des éléments bien plus caractéristiques de l'écriture pour clavier que pour luth. En particulier, l'Allegro de BWV 998 comporte des traits d'une égale vélocité à la basse et au dessus, une texture usuelle au clavier difficile à réaliser sur le luth. En revanche, le Prélude explore la combinaison d'accords brisés et de mélodies implicites si typique de la musique pour luth de l'époque. Aussi, l'extatique Fugue *da capo* construite sur la mélodie de choral tant aimée «Von Himmel hoch» entraîne l'idiome naturel du luth vers des mondes harmoniques reculés.

Sonate en *sol* mineur BWV 1001

Cette suite est mon propre arrangement de la première *Sonate* pour violon seul. Outre l'existence du second mouvement, Fuga, dans la même tablature pour luth de l'époque qui contient BWV 995 et 997, la nature même de l'écriture et le fait que l'œuvre puisse se jouer dans la même tonalité sur le luth baroque que sur le violon constituent une véritable invitation au luthiste d'en réaliser une adaptation. Les traits bouleversants de l'Adagio d'ouverture ressemblent beaucoup à la texture du début du Prélude de BWV 995, la souple berceuse de la Siciliana convient à la perfection au côté apaisant du luth, et le Presto final, bien qu'exigeant, est d'une texture plus adaptée au luth que l'écriture «clavieristique» de l'Allegro de BWV 998. On est tenté de croire que Johann Christian Weyrauch, le luthiste qui a transcrit une partie de l'œuvre en tablature, a dû y voir le même potentiel, et que sa transcription de la Fuga était sans doute le début d'un projet qu'il n'a jamais achevé.

STEPHEN STUBBS, BRÈME, JANVIER 2003

TRADUCTION : JACQUES-ANDRÉ HOULE

Lute Works • J.S. Bach

Johann Sebastian Bach composed and adapted for the lute pieces of an astounding variety, complexity and beauty. However, to speak of the “lute works of Bach” as though they were conceived and executed as a set (in the manner of the works for solo violin or solo cello) would be inaccurate. A certain wishful thinking on the part of 20th-century guitarists even led to one group of pieces (BWV 996, 997, 995, and 1006a) being referred to as “the four lute suites.” A drier and more factual approach is taken by the *Neue Bach-Ausgabe*: it lists seven “lute compositions,” adding the shorter pieces BWV 998, 999 and 1000 to the previous four. This is an accurate tally of the pieces that can reasonably be called works intended for the lute by Bach. But just the extreme diversity of the sources, forms and likely dates of composition all weigh heavily against any notion of these pieces being a cohesive body of work. It is perhaps understandable that the then few modern devotees of the obsolete lute, or the more numerous proponents of its cousin the modern guitar, felt that the standing of their relatively marginal instruments would be enhanced if a concentrated group of masterpieces rather than a motley number of occasional compositions could be attributed to the undisputed master of Baroque music.

On reflection, the fact that these works span most of Bach's mature musical life (BWV 996 was likely written in the first decade of the 18th century, while the *Prelude, Fugue and Allegro* BWV 998 can be dated around 1740) and that they span such an enormous range of musical architecture (from the simple monoform of the little C minor *Prelude* BWV 999 to the grandiose structures of the *Prelude* from BWV 995 or the *Fugue* BWV 1000) should lead rather

to pleasure and pride in the sustained and varied interest Bach devoted to the lute. Also worthy of note is his very individualistic employment of the instrument in large-scale works, particularly the earlier versions of both the St. Matthew and the St. John Passions. Today, when a lutenist is available, it is still possible to hear the arioso “Betrachte meine Seele mit ängstlichen Vergnügen” (from the *St. John Passion*) in the original instrumentation, whereas the equally “lutenistic” writing of the St. Matthew aria “Komm süßes Kreuz” is always performed with viola da gamba, in deference to the received idea that Bach’s later versions are always improvements over his earlier ones. Whereas this is certainly true in most respects, the evident loss of a proficient lutenist after the first Leipzig period (1723-29, when all the concerted music with lute was written) should cause us to view this particular question in a different light. It is also perhaps of interest that the two texts which Bach chooses to set with lute obbligato both contain an image of contrasting qualities: “ängstlichen Vergnügen” (anxious pleasure) and “süßes Kreuz” (sweet cross). It is not impossible that the literary image of sweet pain/sour pleasure suggested the somewhat acerbic sweetness of the lute to Bach’s musical imagination.

Suite in G minor BWV 995

This suite is unique among Bach’s works for lute as regards both sources and style. The sources comprise an earlier version for solo cello, an autograph for lute in staff notation whose repeated contrabass G requires a 14th course, and a contemporary lute-tablature version using only the normal 13 courses of the Baroque lute. For this recording, I have conflated the sources and used a lute with 14 courses. This accommodates Bach’s intended range and phrasing (particularly the helpful abundance of slurs in the autograph and cello manuscripts) as well as allowing some lutenistic filling-in of chords and additional ornamentation from the tablature. The style is the most pronouncedly French of all Bach’s lute works, the Prelude being a close relative of the Lullian French Overture and the Courante seeming to ask for the articulation and *inegalité* of the French type (as opposed to the driving motor rhythms of the Italian Corrente so prominent in the works of Bach’s great lutenist-contemporary Sylvius Leopold Weiss, 1686-1750). The final movement is a French-style Gigue (Canarie) that contrasts with the Italianate running figures of the Gavotte II preceding it.

Prelude, Fugue and Allegro in E flat BWV 998

This piece comes down to us in a unique autograph source whose title “Prelude pour la luth à Cembal” has led to much speculation about whether the piece was conceived at the harpsichord in the style of lute music (an easily imaginable scenario for Bach the consummate keyboard player) or, more exotically, whether the ideal instrument might be a “Lautenwerck”—a gut-strung keyboard instrument known to Bach. The only connection to this instrument in the sources is the appended remark “aufs Lautenwerck” in one (non-autograph) source of the E-minor suite BWV 996. In both these suites, there are elements which are far more characteristic of keyboard than of lute writing. In particular, the Allegro of BWV 998 has passage-work of equal velocity in the bass and treble, a standard keyboard texture difficult to realize on the lute. On the other hand, the Prelude explores the combination of broken chords and implied melodies so typical of contemporary lute music; and the ecstatic da capo Fugue built over the beloved chorale tune “Von Himmel hoch” takes the lute’s native language to far-flung harmonic realms.

Sonata in G minor BWV 1001

This suite is my arrangement of the first of the Sonatas for solo violin. Apart from the existence of the second movement Fuga in the same contemporary lute tablature that contains BWV 995 and 997, the nature of the writing and the fact that it works in the same key on the Baroque lute as on the violin altogether invite the lutenist’s adaptation. The rapturous passage-work in the opening Adagio strongly resembles the texture of the opening of the Prelude from 995; the Siciliana’s lilting lullaby quality suits (one aspect of) the lute to perfection; and the final Presto, although demanding, has a more lute-friendly texture than the keyboard-like writing of the Allegro from 998. One is tempted to think that Johann Christian Weyrauch, the lutenist who transcribed part of the work in tablature, must have seen this potential as well, and that his transcription of the Fuga was likely intended as the beginning of a project that was never finished.

STEPHEN STUBBS, BREMEN, JANUARY 2003

Stephen Stubbs • luth baroque

Né en 1951 à Seattle (É.-U.), Stephen Stubbs s'adonne à la musique depuis sa tendre enfance. Un intérêt se partageant entre la musique actuelle et la musique préromantique le pousse à poursuivre des études universitaires en composition, tout en étudiant le luth et le clavecin. Il poursuit d'abord ses études en Hollande et en Angleterre avant de faire ses débuts professionnels au luth en 1976 au Wigmore Hall de Londres. Il habite depuis 1980 en Allemagne, où il enseigne le luth et l'interprétation historique au Hochschule für Künste à Brême.

C'est avec *La morte d'Orfeo* de Stefano Landi, présenté au festival de Bruges en 1987, que Stephen Stubbs inaugure sa carrière en tant que directeur d'opéra. À la même époque, il fonde l'ensemble Tragicomedia, qui a depuis enregistré plus de vingt disques compacts tout en réalisant des tournées en Europe, en Amérique du Nord et au Japon. On l'a invité à diriger des productions d'opéra dans plusieurs pays d'Europe, aux États-Unis et en Scandinavie, dont *l'Orfeo* de Monteverdi à l'Opéra des Pays-Bas à Amsterdam en 1997-98, *l'Orfeo* de Luigi Rossi pour le Boston Early Music Festival, à Tanglewood et au Théâtre de la cour de Drottningholm en 1997, *l'Ercole Amante* de Francesco Cavalli à Boston, Tanglewood et Utrecht en 1999, *l'Orfeo* et les *Vêpres* de Monteverdi à Vancouver en 2000, *Giulio Cesare* de Handel à Bilbao en 2001 et *Thésée* de Lully à Boston en 2002.

Afin d'élargir son répertoire jusqu'au baroque tardif, Stephen Stubbs fonda l'orchestre baroque Teatro Lirico, qui fit ses débuts sur disque en 1996 avec *Love and Death in Venice*. Parmi les autres

enregistrements de l'ensemble, on compte *Italian 'Cello Concerti* avec la soliste Lucie Swarts et *Vivaldi Motets* avec la soprano Suzie LeBlanc. Le projet de la plus grande envergure jusqu'à maintenant a été la re-création de *l'Orfeo* de Sartori pour des prestations en concert aux festivals de Dresde et d'Utrecht, et en version scénique pour le Musikfest Bremen en septembre 1998. Un enregistrement pris sur le vif de cette œuvre a remporté le prix Cini pour le meilleur enregistrement d'opéra en 1999.

Ses enregistrements solo d'œuvres pour luth incluent la musique de J.S. Bach, S.L. Weiss, David Kellner et le luthiste belge Jacques de Saint-Luc. En 1998, il a enregistré *L'âge d'or du luth français* avec la musique de Gaultier, Gallot et Logi. Il s'agit ici de son premier disque en solo sur étiquette ATMA, mais il a participé à de nombreux enregistrements ATMA depuis cinq ans, dont la direction de *Handel Love Duets* avec Arion et des *Vêpres* de Monteverdi. Avec Milos Valent, le premier violon de Teatro Lirico, il a formé un duo pour explorer le répertoire peu connu pour violon et luth ou guitare. Avec la harpiste Maxine Eilander, il a enregistré *Sonate Pizzicate*, qui paraîtra chez ATMA en 2003.

En 2003, il sera pour la quatrième fois le co-directeur artistique du Boston Music Festival et il y co-dirigera à nouveau la principale production d'opéra, *l'Ariadne* de Conradi, avec Paul O'Dette. Afin de préparer les chanteurs et les instrumentistes de la génération montante, il a fondé un atelier d'opéra à la Hochschule de Brême. Ce stage intensif d'une semaine appelé l'«Accademia d'Amore» connaîtra sa sixième édition en 2003.

Stephen Stubbs • Baroque lute

Stephen Stubbs, born 1951 in Seattle, has been engaged in music-making since early childhood. Parallel interests in new and pre-romantic music led him to take a degree in composition at University and to study the lute and harpsichord. Further years of study in Holland and England preceded his professional debut as lutenist at the Wigmore Hall, London in 1976. Since 1980 he has lived in North Germany where he is the professor for lute and performance practices at the Hochschule für Künste, Bremen.

With his direction of Stefano Landi's *La Morte d'Orfeo* at the 1987 Bruges festival, he began his career as opera director and simultaneously founded the ensemble Tragicomedia which has since recorded over 20 CDs and completed tours of Europe, North America, and Japan. He has been invited to direct opera productions in several European countries, the US, Canada, and Scandinavia, including Monteverdi's *Orfeo* at the Netherlands Opera in Amsterdam (1997-8), Luigi Rossi's *Orfeo* for the Boston Early Music Festival, Tanglewood and Drottningholm Court Theatre (1997), Francesco Cavalli's *Ercole Amante* for Boston, Tanglewood and Utrecht (1999), Monteverdi's *Orfeo* and *Vespers* in Vancouver (2000), Handel's *Giulio Cesare* in Bilbao (2001), and Lully's *Thésée* in Boston (2002).

To expand his repertoire into the high baroque period, Stephen Stubbs created the baroque orchestra Teatro Lirico, who made their recording debut in 1996 with the CD *Love and Death in Venice*. Further recordings of the ensemble include *Italian 'Cello Concerti*

with soloist Lucie Swarts and *Vivaldi Motets* with soprano Suzie LeBlanc. The largest project to date has been the recreation of Antonio Sartorio's *Orfeo* of 1672 for concert performances in the Dresden and Utrecht Festivals and a staged version for the Musikfest Bremen in September of 1998. A live recording of this work was awarded the Cini Prize for best opera recording of 1999.

Stubbs's solo lute recordings include the music of J.S. Bach, S.L. Weiss, David Kellner, and the Belgian lutenist Jacques de Saint-Luc. In 1998 he recorded *The Golden Age of the French Lute* including the music of Gaultier, Gallot, and Logi. This recording is his first solo outing on the ATMA label, but he has participated in many ATMA recordings over the last 5 years, including his direction of the *Handel Love Duets* with Arion and of Monteverdi's *Vespers*. Together with Milos Valent, concertmaster of Teatro Lirico, he has developed a duo to explore the little known repertoire for violin and lute or guitar. With baroque harpist Maxine Eilander he has recorded *Sonate Pizzicate*, to be released on ATMA later this year.

In 2003 he will be, for the fourth time, artistic co-director of the Boston Music Festival and again he will co-direct the centrepiece opera, Conradi's *Ariadne*, with Paul O'Dette. To cultivate the singers and players of the next generation he has founded an early opera course at the Hochschule in Bremen. 2003 will see the sixth annual meeting of this intensive week-long workshop called the "Accademia d'Amore."

Enregistrement et réalisation / *Recorded and produced by:* **Johanne Goyette**
Église Saint-Alphonse, Saint-Alphonse-Rodriguez (Québec)
11-13 janvier 2002 / *January 11-13, 2002*
Montage numérique / *Digital editing:* **Steven Bellamy**
Adjoints à la production / *Production assistants:* **Sarah Elola, Jacques-André Houle**
Photo de la couverture / *Cover photo:* **niCCi van Ketel**
Graphisme / *Graphic design:* **Diane Lagacé**

