

BACH

THOMAS
DUNFORD

α

MENU

› **TRACKLIST**

› **FRANÇAIS**

› **ENGLISH**

› **DEUTSCH**



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

CELLO SUITE NO.1 IN G MAJOR, BWV 1007

(ARRANGED FOR LUTE BY THOMAS DUNFORD)

1	I. PRÉLUDE	2'51
2	II. ALLEMANDE	4'56
3	III. COURANTE	2'50
4	IV. SARABANDE	2'24
5	V. MENUET I & VI. MENUET II	3'16
6	VII. GIGUE	1'46

SUITE IN G MINOR, BWV 995

(ARRANGED BY BACH FROM CELLO SUITE NO.5 IN C MINOR, BWV 1011)

7	I. PRÉLUDE	6'21
8	II. ALLEMANDE	6'24
9	III. COURANTE	2'42
10	IV. SARABANDE	2'48
11	V. GAVOTTE I & VI. GAVOTTE II EN RONDEAU	4'08
12	VII. GIGUE	2'16

VIOLIN PARTITA NO.2 IN D MINOR, BWV 1004

13	CHACONNE	13'25
(ARRANGED FOR LUTE BY THOMAS DUNFORD)		

TOTAL TIME: 56'16

THOMAS DUNFORD ARCHLUTE
ARCHLUTE BY GIUSEPPE TUMIATI, CREMONA, 1993

BACH EST À LA MUSIQUE CE QUE LE NÔTRE EST AU JARDIN. UN ORDRE IMPLACABLE SUR LEQUEL SE DÉVELOPPENT TOUS LES POSSIBLES DE LA LIBERTÉ. L'ESPRIT CRÉE LA PERSPECTIVE, DIT LE NÔTRE. MAIS C'EST LA MARCHÉ QUI LA FAIT VIVRE. L'ESPRIT CRÉE LE THÈME, POURRAIT DIRE BACH. MAIS C'EST LA VARIATION QUI L'EN-CHANTE. L'ART DES JARDINS EST AUSSI CHOSE MENTALE QUE MOUVEMENT DU CORPS ENTIER. DE MÊME LA MUSIQUE. LA CHACONNE EST UNE DANSE. C'EST LA MARCHÉ DU THÈME. ET COMME TOUTE PROMENADE, ELLE NOUS ENTRAINED DE SURPRISE EN SURPRISE. DE MÊME À VERSAILLES, À PEINE QUITTÉ LES ALLÉES, ON SE PERD DANS LES BOSQUETS. MAÎTRE DE CHAPELLE ET PAYSAGISTE DES EAUX ET FORÊTS ONT PARTIE LIÉE, COMME L'ŒIL ET L'OREILLE. ET COMME LA VIE MÊME, QUI EST SUITE DE RÉSONANCES ET D'ÉCHOS. LESQUELLES SUITES SONT DES MUSIQUES, COMME ON SAIT. AINSI, ET DE BIEN D'AUTRES MANIÈRES, SE BOUCLE LA BOUCLE.

ERIK ORSENNA, MEMBRE DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

BACH IS TO MUSIC WHAT LE NÔTRE IS TO GARDENING. AN IMPLACABLE ORDER UPON WHICH EVERY POSSIBILITY OF FREEDOM DEVELOPS. THE MIND CREATES PERSPECTIVE, SAYS LE NÔTRE. BUT IT IS WALKING THAT MAKES IT LIVE. THE MIND CREATES THE THEME, BACH MIGHT SAY. BUT IT IS THE VARIATION THAT MAKES IT SING. THE ART OF GARDEN DESIGN IS AS MUCH A MENTAL AFFAIR AS A MOVEMENT OF THE WHOLE BODY. SO IS MUSIC. THE CHACONNE IS A DANCE. IT IS THE THEME WALKING INEXORABLY ON. AND LIKE ANY WALK, IT LEADS ONE FROM SURPRISE TO SURPRISE. JUST AS, IN VERSAILLES, AS SOON AS ONE LEAVES THE PATHS, ONE IS LOST IN THE GROVES. KAPELLMEISTER AND LANDSCAPER OF WATERWAYS AND FORESTS ARE KINDRED SPIRITS, LIKE EYE AND EAR. AND LIKE LIFE ITSELF, WHICH IS A SUCCESSION, A SUITE OF RESONANCES AND ECHOES. AND SUITES ARE MUSIC TOO, AS WE KNOW. THUS, AND IN MANY OTHER WAYS TOO, WE COME FULL CIRCLE.

ERIK ORSENNA, MEMBER OF THE ACADÉMIE FRANÇAISE

BACH IST FÜR DIE MUSIK, WAS LE NÔTRE FÜR DIE GÄRTEN IST: EINE UNUMSTÖSSLICHE ORDNUNG, AUF DEREN GRUNDLAGE SICH ALLE MÖGLICHKEITEN DER FREIHEIT ENTWICKELN. DER GEIST ERSCHAFFT DIE PERSPEKTIVE, SAGT LE NÔTRE. DOCH ERST BEIM GEHEN ERWECKT MAN SIE ZUM LEBEN. DER GEIST ERSCHAFFT DAS THEMA, KÖNNTE BACH SAGEN. DOCH ERST DIE VARIATION BRINGT ES ZUM SINGEN. DIE GARTENKUNST IST EBENSO EINE MENTALE ANGELEGENHEIT, WIE SIE EINE BEWEGUNG DES GESAMTEN KÖRPERS IST. DAS GLEICHE GILT FÜR DIE MUSIK. DIE CHACONNE IST EIN TANZ, DAS THEMA, DAS SICH BEWEGT. UND WIE JEDER SPAZIERGANG FÜHRT SIE UNS VON ÜBERRASCHUNG ZU ÜBERRASCHUNG. EBENSO WIE MAN SICH IN VERSAILLES, KAUM VERLÄSST MAN DIE ALLEEN, IM GEHÖLZ VERLIERT. KAPELLMEISTER UND LANDSCHAFTSGÄRTNER FÜR WASSER UND WÄLDER HABEN WIE AUGE UND OHR GEMEINSAME INTERESSEN. UND WIE DAS LEBEN SELBST, DAS EINE AUFEINANDERFOLGE BZW. SUITE VON RESONANZEN UND ECHOS IST. UND SUITEN SIND MUSIK, WIE MAN WEISS. SO UND IN VIELERLEI ANDEREN ARTEN SCHLIESST SICH DER KREIS.

ERIC ORSENNA, MITGLIED DER ACADÉMIE FRANÇAISE

JOHANN SEBASTIAN BACH – ŒUVRES POUR LUTH

PAR PETER WOLLNY

Il n'y a guère de compositeur dont, de nos jours, les œuvres soient autant jouées en concert sous forme d'arrangements que Johann Sebastian Bach. La nouvelle édition historique et critique de ses œuvres, menée à bien il y a quelques années, contient même tout un volume comprenant des concertos que l'on ne trouve dans aucun document historique sous cette forme. Cette profusion d'arrangements s'explique par certaines caractéristiques de la création musicale chez Bach. Il concevait la facture complexe de ses compositions, et tout particulièrement de ses œuvres instrumentales, comme une qualité pour ainsi dire abstraite dont la réalisation sonore n'était souvent pas liée à des instruments spécifiques. Un mouvement pour trio pouvait ainsi, sans modification significative de sa substance musicale, être employé comme morceau instrumental dans une cantate d'église, pour un ensemble inhabituel comprenant un hautbois d'amour, une viole de gambe et la basse continue, et servir par ailleurs d'introduction à une sonate en trio pour orgue. De même, la *Sonate en trio pour deux flûtes et continuo* BWV 1039 et sa version parallèle pour viole de gambe et clavecin obligé BWV 1027 ne sont que deux réalisations différentes de la même idée d'œuvre.

Les six « soli » pour le violon et pour le violoncelle respectivement, que Bach a composés vers 1720, au cours des années où il était maître de chapelle à Cöthen, sont autant de chefs-d'œuvre. Ces deux recueils, qu'il avait appelés « Libro Primo » et « Libro Secondo », présentent pour l'interprète de telles difficultés qu'ils n'ont sans doute pu être joués de son temps que par bien peu de virtuoses. Et même si Bach lui-même, au témoignage de son fils Carl Philipp Emanuel, a joué « du violon de manière pure et pénétrante jusqu'à un âge assez avancé », ses œuvres ont sans doute, dans le cas présent, dépassé ses propres capacités d'interprète. Bach jouait de préférence des instruments à clavier, et il n'est donc pas surprenant que l'on trouve un nombre frappant de témoignages

indiquant des possibilités facultatives d'exécuter ses œuvres pour instrument « solissimo » sur instruments à clavier. Une déclaration de son élève Johann Friedrich Agricola est particulièrement révélatrice à cet égard : « Leur auteur les jouait souvent lui-même sur le clavicorde, et leur ajoutait autant d'harmonie qu'il le jugeait nécessaire. Il reconnaissait ici aussi la nécessité d'une harmonie sonore qu'il ne pouvait pas atteindre plus pleinement dans ces compositions. » Nous disposons de transcriptions pour orgue et luth de la fugue de la *Sonate pour violon seul* BWV 1001. De même, la *Partita pour violon seul* BWV 1006 nous est parvenue dans une version pour luth ou instrument à clavier de la main de Bach lui-même (BWV 1006a). Mais les tentatives d'arrangements présentées ici ont été plus directement inspirées par la transcription de la *Cinquième Suite pour violoncelle seul* (BWV 1011) pour luth (BWV 995), que Bach a réalisée lui-même et qu'il a dédiée, sous le titre de « Pièces pour la Luth » [*sic*], à Jacob Schuster, libraire et éditeur de Leipzig. L'ajout d'« harmonie » dont parle Agricola désigne un procédé qui donne une réalité concrète à la forme sonore des mouvements de suites que Bach, par un effort extrême, avait condensée et élevée pour ainsi dire à un niveau abstrait. Ce qui, quand on écoute la version pour cordes, doit se dérouler largement dans l'esprit de l'auditeur est immédiatement réalisé par le jeu dans la transcription. Comme le montrent les manuscrits conservés des versions pour luth et instruments à clavier, Bach, dans ses arrangements, ne cherchait pas à être fidèle à l'œuvre originale au sens strict. Il modifiait ainsi le cours des voix là où c'était nécessaire, ajoutait de nouveaux matériaux et transposait souvent la version originale pour parvenir au meilleur registre possible pour le nouvel instrument. Si l'on veut ressusciter aujourd'hui cette pratique, il est indispensable d'étudier attentivement les sources et de comprendre les œuvres avec une grande sensibilité artistique. Il faut enfin un musicien possédant assez d'imagination et de spontanéité, mais aussi de courage pour marcher ainsi dans les traces du compositeur.

La *Suite en sol majeur* BWV 1007 ressemble dans sa disposition formelle à ce qu'on appelle les *Suites anglaises*. La succession des mouvements de base classiques (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue) est précédée par un grand Prélude, et augmentée de deux Menuets avant le

mouvement final. Les prescriptions rythmiques et formelles de chaque type de danse incitèrent Bach à développer de manière toujours nouvelle, en dépit de ces restrictions, un monde musical propre et à donner à chaque mouvement un caractère original.

La *Suite pour luth en sol mineur* BWV 995, reposant sur la cinquième des suites pour violoncelle seul, commence par un Prélude en deux parties dont la deuxième section est une fugue élaborée dans toutes les règles de l'art. Exceptionnellement, la Courante ne correspond pas ici au type italien rapide, mais suit le modèle français plus modéré, au rythme changeant. La même chose vaut pour la Gigue, tandis que la Sarabande élégiaque a perdu presque tout caractère de danse.

La monumentale Chaconne de la *Partita en ré mineur* BWV 1004 est l'une des créations les plus impressionnantes de Bach. Avec ses 257 mesures, elle dépasse en longueur l'ensemble des quatre mouvements qui la précèdent. Bach s'est aventuré ici dans un type de mouvement qu'il n'a abordé que rarement et dont le schéma de base de quatre mesures (harmonisation d'un tétracorde descendant), revenant constamment, constitue un défi tout particulier. Au cours de l'exploitation systématique de cette substance de base vraiment simple et de son expansion par des variations incessantes, le compositeur impose à son interprète d'exécuter une quantité sans égale de passages virtuoses, d'enchaînements d'accords et d'arpèges qui ouvrent des dimensions entièrement nouvelles, notamment à la technique de composition.

Les versions pour luth font ressortir de manière plastique la facture contrapuntique latente des suites écrites pour un instrument soliste à cordes frottées. Cela nous montre à quel point Bach aspirait, même dans la musique de chambre la plus intime, à un idéal de belle harmonie se manifestant dans une réunion de voix artistement réalisée – ce qui, dans sa conception esthétique, représentait la plus haute perfection de l'art musical.

THOMAS DUNFORD

Né 1988, Thomas Dunford étudie au Conservatoire National Supérieur de Paris dans la classe de Charles-Edouard Fantin puis à la Schola Cantorum de Bâle avec Hopkinson Smith. Il participe à de nombreuses master classes avec des luthistes tels que Rolf Lislevand, Julian Bream, Eugène Ferré, Paul O'Dette, Pascale Boquet, Benjamin Perrot et Eduardo Egüez.

De 2003 à 2005, Thomas fait ses débuts en jouant le rôle du luthiste dans *La Nuit des Rois* de Shakespeare sur la scène de la Comédie-Française. Depuis, Thomas donne des récitals dans le monde entier : au Carnegie Hall et à la Frick Collection de New York, au Wigmore Hall de Londres, au Kennedy Center de Washington, au Vancouver Recital Society, à Cal Performances à Berkeley, au Banff Centre, au Palau de la Música à Barcelone, au TAP Poitiers, au WDR à Cologne, à l'Opéra de Bordeaux, Salles Gaveau et Cortot à Paris, aux festivals de Saintes, Folles Journées de Nantes, Utrecht, Maguelone, Froville, Radio France-Montpellier, Innsbruck, Salzbourg... Il collabore aussi avec les plus grands ensembles baroques : Les Arts Florissants, Pygmalion, Il Pomo d'Oro, Cappella Mediterranea...

Son premier CD solo *Lachrimae* pour le label Alpha, sorti en 2012 et unanimement acclamé par la critique, a été récompensé du prix Caecilia 2013, *BBC Music Magazine* appelant Thomas le « Eric Clapton du luth ». Son second CD *Labirinto d'Amore*, avec la mezzo-soprano Anna Reinhold, a été récompensé du « Choc » de *Classica*.

Thomas Dunford est attiré par une grande variété de genres musicaux, dont le jazz, et collabore dans des projets de musique de chambre avec les chefs et solistes Paul Agnew, Leonardo García Alarcón, Nicola Benedetti, Keyvan Chemirani, William Christie, Jonathan Cohen, Christophe Coin, Iestyn Davies, Lea Desandre, Isabelle Faust, Bobby McFerrin, Philippe Herreweghe, Monica Huggett, Alexis Kossenko, François Lazarevitch, Anne Sofie von Otter, Trevor Pinnock, Patricia Petibon, Sandrine Piau, Anna Prohaska, Hugo Reyne, Anna Reinhold, Jean Rondeau, Jordi Savall, Skip Sempé, Jean Tubéry...

En 2018, Thomas Dunford crée Jupiter, ensemble baroque dont il est le directeur artistique.

JOHANN SEBASTIAN BACH – WORKS FOR LUTE

BY PETER WOLLNY

Surely no other composer is more often represented in today's concert halls by arrangements of his works than Johann Sebastian Bach. Even the 'historical-critical' Neue Bach-Ausgabe, completed a few years ago, contains a whole volume of concertos that are not documented in any historical source in the form presented there. This flood of arrangements may be traced back to certain idiosyncrasies of the composer's output. Bach saw the intricate texture of his instrumental works, in particular, as an abstract quality whose realisation in sound was often not tied to a particular scoring. For example, a trio movement could be used, on the one hand, as an instrumental piece in a church cantata with the distinctive scoring of oboe d'amore, viola da gamba and continuo, and, on the other hand, as the introduction to an organ trio, without undergoing significant changes in its musical substance. The Trio Sonata for two flutes and continuo BWV 1039 and its parallel version for viola da gamba and obbligato harpsichord BWV 1027 are merely two different realisations of the same musical concept.

In his 'Six Solos' each for violin and cello, written around 1720 while he was Kapellmeister in Cöthen, Bach created two sets of genuine masterpieces. These collections, which he designated as 'Libro Primo' and 'Libro Secondo' respectively, of course make such high demands on the player that only a few virtuosos could fulfil them at the time. And even though Bach himself 'played the violin cleanly and penetratingly until the approach of old age', according to the testimony of his son Carl Philipp Emanuel, his own works may have exceeded his abilities as a performing musician in this case. Bach's preferred medium was the keyboard instrument, and so it is not surprising that there is a striking amount of evidence for optional keyboard performance of his works originally intended for solo melody instruments. Particularly significant in this respect is an account by Bach's pupil Johann Friedrich Agricola: 'Their composer often



played them himself on the clavichord, and added as much harmony to them as he found necessary. In so doing, he acknowledged the need for a full-sounding harmony which he could not achieve more completely in that composition.’ The Fuga from the Sonata BWV 1001 also exists in transcriptions for organ and lute; similarly, the Partita BWV 1006 is preserved in an arrangement for lute or keyboard instrument written out by Bach himself (BWV 1006a). The immediate stimulus for the essays in transcription presented here, however, is provided by Bach’s own arrangement of the fifth Cello Suite (BWV 1011) for solo lute (BWV 995), which he dedicated to the Leipzig bookseller and publisher Jacob Schuster under the title ‘Pièces pour la Luth’ [*sic*]. The addition of ‘harmony’, as mentioned by Agricola, signifies a process that brings the sonic content of the suite movements, originally condensed with the utmost effort and brought to a quasi-abstract level, back to concrete form. What has to be enacted largely in the mind of the hearer while listening to the string versions, is realised directly in performance in the arrangement. As the surviving transcriptions for lute and keyboard instruments show, Bach was not concerned with faithfulness to the original work in the strict sense. So he altered the part-writing where necessary, added new material, and often transposed his models in order to achieve the best possible tessitura for the new instrument. If one wants to revive this practice today, then precise study of the sources is as necessary as sensitive artistic reconstruction; and, not least, it requires a musician endowed with imagination and spontaneity, one who quite simply has the courage to follow in the footsteps of the composer.

The Suite in G major BWV 1007 resembles the so-called ‘English’ Suites in its formal layout. The sequence of the ‘standard’ classical movements (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue) is introduced by a large-scale Prélude and extended by two minuets before the final movement. The rhythmic and formal templates of the individual dance types prompted Bach, irrespective of the restrictions they impose, constantly to elaborate afresh a musical world of his own and to give each movement its unmistakable character.

The Lute Suite in G minor BWV 995, which derives from the fifth Cello Suite, opens with a two-part Prelude, the second section of which is a fugue constructed according to all the rules of the art. Exceptionally, the Courante does not correspond to the faster Italian type but follows the more leisurely, rhythmically changing French model. The same applies to the Gigue, while the elegiac Sarabande has cast off almost all the characteristics of the dance.

The monumental Ciaccona from the Partita in D minor BWV 1004 is one of Bach's most impressive creations. With its 257 bars, it exceeds the total length of the four preceding movements put together. Here Bach ventured into a movement type he used only rarely, whose consistently maintained basic four-bar pattern (the harmonisation of a descending tetrachord) set him a very special challenge. In the course of his systematic exploration of the quite simple basic substance and its extension by constant variation, the composer demands from the player an incomparable range of virtuoso passagework, chord progressions and arpeggios that opens up completely new dimensions for compositional technique.

The latent contrapuntal texture of the suites for a solo string instrument, which emerges vividly in the lute versions, demonstrates that, even in the medium of the most intimate chamber music, Bach strove for the ideal of euphonious harmony manifested in a skilful combination of voices, which from his aesthetic point of view represented the highest perfection of musical art.

THOMAS DUNFORD

Born in 1988, Thomas Dunford studied in Charles-Edouard Fantin's class at the Conservatoire National Supérieur de Paris and then with Hopkinson Smith at the Schola Cantorum in Basel. He participated in numerous masterclasses with such lutenists as Rolf Lislevand, Julian Bream, Eugène Ferré, Paul O'Dette, Pascale Boquet, Benjamin Perrot and Eduardo Egüez.

From 2003 to 2005, Thomas made his debut as a lutenist in Shakespeare's *Twelfth Night* (*La Nuit des Rois*) on the stage of the Comédie-Française. Since then, he has given recitals all over the world, notably at Carnegie Hall and the Frick Collection in New York, Wigmore Hall in London, the Kennedy Center in Washington, the Vancouver Recital Society, Cal Performances in Berkeley, the Banff Centre, the Palau de la Música in Barcelona, the TAP Poitiers, the WDR in Cologne, the Opéra de Bordeaux, the Salle Gaveau and Salle Cortot in Paris, and such festivals as Saintes, La Folle Journée de Nantes, Utrecht, Maguelone, Froville, Radio France-Montpellier, Innsbruck and Salzburg. He also collaborates with the leading Baroque ensembles, including Les Arts Florissants, Pygmalion, Il Pomo d'Oro and Cappella Mediterranea.

His first solo CD, *Lachrimae* on the Alpha label, released in 2012 and unanimously acclaimed by the critics, won the 2013 Prix Caecilia, while *BBC Music Magazine* called Thomas 'the Eric Clapton of the lute'. His second CD, *Labirinto d'Amore* with the mezzo-soprano Anna Reinhold, was awarded a 'Choc de *Classica*'.

Thomas Dunford is attracted to a wide variety of musical genres, including jazz, and collaborates in chamber music projects with such conductors and soloists as Paul Agnew, Leonardo García Alarcón, Nicola Benedetti, Keyvan Chemirani, William Christie, Jonathan Cohen, Christophe Coin, Iestyn Davies, Lea Desandre, Isabelle Faust, Bobby McFerrin, Philippe Herreweghe, Monica Huggett, Alexis Kossenko, François Lazarevitch, Anne Sofie von Otter, Trevor Pinnock, Patricia Petibon, Sandrine Piau, Anna Prohaska, Hugo Reyne, Anna Reinhold, Jean Rondeau, Jordi Savall, Skip Sempé and Jean Tubéry.

In 2018, Thomas Dunford founded Jupiter, a Baroque ensemble of which he is artistic director.



JOHANN SEBASTIAN BACH – WERKE FÜR LAUTE

VON PETER WOLLNY

Wohl kaum ein anderer Komponist ist mit Arrangements seiner Werke im heutigen Konzertleben so präsent wie Johann Sebastian Bach. Sogar die vor einigen Jahren abgeschlossene „historisch-kritische“ Neue Bach-Ausgabe enthält einen ganzen Band mit Konzerten, die in der vorgelegten Gestalt in keiner historischen Quelle belegt sind. Diese Bearbeitungsflut geht auf einige Besonderheiten in Bachs Schaffen zurück. Bach verstand die intrikate Faktur speziell seiner Instrumentalwerke als eine gleichsam abstrakte Qualität, deren klangliche Realisierung oft nicht an bestimmte Besetzungen gebunden war. So konnte etwa ein Triosatz ohne signifikante Änderungen seiner kompositorischen Substanz einerseits als Instrumentalstück in der aparten Besetzung mit Oboe d’amore, Viola da gamba und Basso continuo in einer Kirchenkantate verwendet werden, andererseits aber auch die Einleitung zu einem Orgeltrio bilden. Auch die Triosonate für zwei Flöten und Continuo BWV 1039 und ihre Parallelfassung für Gambe und obligates Cembalo BWV 1027 sind nur zwei unterschiedliche Realisierungen derselben Werkidee.

Mit seinen je sechs Soli für Violine und Violoncello hat Bach um 1720 in seinen Köthener Kapellmeisterjahren wahre Meisterwerke geschaffen. Die von ihm als „Libro Primo“ und „Libro Secondo“ bezeichneten Sammlungen stellen freilich derart hohe Anforderungen an den Spieler, dass sie in ihrer Zeit wohl nur von wenigen Virtuosen realisiert werden konnten. Und obwohl Bach selbst nach dem Zeugnis seines Sohnes Carl Philipp Emanuel „bis zum ziemlich herannahenden Alter die Violine rein und durchdringend“ spielte, dürften in diesem Fall die eigenen Werke seine Fähigkeiten als ausübender Musiker überstiegen haben. Bachs bevorzugtes Medium war das Tasteninstrument, und so erstaunt es nicht, dass auffallend viele Belege für die fakultative Darbietung seiner Solissimo-Werke auf Tasteninstrumenten vorliegen. Besonders aussagekräftig ist hierzu eine Mitteilung des Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola: „Ihr Verfasser spielte



sie selbst oft auf dem Clavichorde, und fügte von Harmonie so viel dazu bey, als er für nöthig befand. Er erkannte auch hierin die Nothwendigkeit einer klingenden Harmonie, die er bey jener Composition nicht völliger erreichen konnte.“ In Transkriptionen für Orgel und Laute liegt auch die Fuge der Sonate BWV 1001 vor; ebenso ist die Partita BWV 1006 in einer von Bach selbst niedergeschriebenen Bearbeitung für Laute oder Tasteninstrument erhalten (BWV 1006a). Die unmittelbare Anregung für die hier vorgestellten Bearbeitungsversuche stellt jedoch Bachs eigene Übertragung der fünften Cellosuite (BWV 1011) für Laute solo (BWV 995) dar, die er unter dem Titel „Pièces pour la Luth“ dem Leipziger Buchhändler und Verleger Jacob Schuster widmete. Das von Agricola angesprochene Hinzufügen „von Harmonie“ bezeichnet einen Vorgang, der die mit äußerster Anstrengung verdichtete und auf eine gleichsam abstrakte Ebene erhobene Klanggestalt der Suitensätze wieder ins Konkrete zurückholt. Was sich beim Anhören der Streicherfassungen weitgehend im Kopf des Zuhörers abspielen muss, wird in der Bearbeitung unmittelbar beim Spiel umgesetzt. Wie die erhaltenen Niederschriften für Laute und Tasteninstrumente zeigen, ging es Bach bei seinen Bearbeitungen nicht um Werktreue im strengen Sinne. So änderte er den Verlauf der Stimmen, wo nötig, fügte neues Material hinzu und transponierte häufig die Vorlagen, um für das neue Instrument die bestmögliche Registerlage zu erzielen. Will man diese Praxis heute klanglich wiederbeleben, so ist genaues Quellenstudium ebenso erforderlich wie einfühlsames künstlerisches Nachvollziehen; und nicht zuletzt bedarf es eines Musikers, der über Fantasie und Spontaneität verfügt und schlicht auch den Mut aufbringt, in diesem Sinne in die Fußstapfen des Komponisten zu treten.

Die Suite in G-Dur BWV 1007 ähnelt in ihrer formalen Anlage den sogenannten Englischen Suiten. Die Folge der klassischen „Stammsätze“ (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue) wird von einem großen Präludium eingeleitet und vor dem Schlusssatz durch zwei Menuette erweitert. Die rhythmischen und formalen Vorgaben der einzelnen Tanztypen regten Bach dazu an, ungeachtet dieser Restriktionen immer wieder aufs Neue eine eigene musikalische Welt zu entwickeln und jedem Satz seinen unverwechselbaren Charakter zu geben.



Die auf die fünfte Cellosuite zurückgehende Lautensuite in g-Moll BWV 995 beginnt mit einem zweiteiligen Präludium, dessen zweiter Abschnitt eine nach allen Regeln der Kunst gearbeitete Fuge ist. Die Courante entspricht hier ausnahmsweise nicht dem schnelleren italienischen Typ, sondern folgt dem gemächlicheren, rhythmisch changierenden französischen Modell. Das gleiche trifft auf die Gigue zu, während die elegische Sarabande fast alle Merkmale des Tanzes abgestreift hat.

Die monumentale Ciaccona aus der Partita in d-Moll BWV 1004 ist eine von Bachs eindrucksvollsten Schöpfungen. Mit ihrem Umfang von 257 Takten übertrifft sie die Gesamtlänge der vier vorausgehenden Sätze. Bach wagte sich hier an einen von ihm nur selten verwendeten Satztyp, dessen beständig beibehaltenes viertaktiges Grundmuster (Harmonisierung eines absteigenden Tetrachords) eine ganz besondere Herausforderung bot. Im Zuge seines systematischen Auslotens der recht schlichten Grundsubstanz und deren Erweiterung durch beständige Variation verlangt der Komponist dem Spieler eine unvergleichliche Fülle von virtuosen Passagen, Akkordverbindungen und Arpeggien ab, die nicht zuletzt auch der Kompositionstechnik völlig neue Dimensionen eröffnen.

Die in den Lautenfassungen plastisch hervortretende latente kontrapunktische Faktur der Suiten für ein solistisches Streichinstrument zeigt uns, dass Bach auch im Medium der intimsten Kammermusik nach dem Ideal einer im kunstvollen Stimmenverband sich manifestierenden wohlklingenden Harmonie strebte, die in seinem ästhetischen Verständnis die höchste Vollkommenheit der musikalischen Kunst darstellte.



THOMAS DUNFORD

1988 geboren, studierte Thomas Dunford am Pariser Conservatoire Supérieur bei Charles-Edouard Fantin und danach an der Schola Cantorum von Basel bei Hopkinson Smith. Er nahm an vielen Meisterklassen mit Lautenisten wie Rolf Lislevand, Julian Bream, Eugène Ferré, Paul O'Dette, Pascale Boquet, Benjamin Perrot und Eduardo Egüez teil.

Zwischen 2003 und 2005 debütierte Thomas Dunford in der Rolle des Lautenisten in Shakespeares *Was ihr wollt* auf der Bühne der Comédie-Française. Seither gibt Thomas auf der ganzen Welt Rezitale: in der Carnegie Hall und der Frick Collection von New York, der Wigmore Hall in London, im Washington Kennedy Center, in der Vancouver Recital Society, im Cal Performances in Berkeley, im Banff Centre, im Palau de la Música in Barcelona, im TAP von Poitiers, im WDR Köln, an der Oper von Bordeaux, in den Gaveau- und Cortot-Sälen in Paris, beim Festival von Saintes, den Folles Journées de Nantes, in Utrecht, Maguelone, Froville, Radio France Montpellier, Innsbruck, Salzburg usw. Er arbeitet auch mit den bedeutendsten Barockensembles zusammen: Les Arts Florissants, Pygmalion, Il Pomo d'Oro, Capella Mediterranea usw.

Seine erste Solo-CD, *Lachrimae*, erschien 2012 beim Label Alpha und wurde einstimmig von der Kritik bejubelt, 2013 mit dem Prix Caecilia ausgezeichnet, und das BBC Music Magazine nannte Thomas den „Eric Clapton der Laute“. Seine zweite CD, *Labirinto d'Amore*, mit der Mezzosopranistin Anna Reinhold erhielt den „Choc“ von *Classica*.

Thomas Dunford interessiert sich für sehr verschiedenen Arten von Musik, darunter für Jazz und arbeitet bei Kammermusikprojekten mit Dirigenten und Solisten wie Paul Agnew, Leonardo García Alarcón, Nicola Benedetti, Keyvan Chemirani, William Christie, Jonathan Cohen, Christophe Coin, Iestyn Davies, Lea Desandre, Isabelle Faust, Bobby McFerrin, Philippe Herreweghe, Monica Huggett, Alexis Kossenko, Francois Lazarevitch, Anne Sofie von Otter, Trevor Pinnock, Patricia Petibon, Sandrine Piau, Anna Prohaska, Hugo Reyne, Anna Reinhold, Jean Rondeau, Jordi Savall, Skip Sempé, Jean Tubéry u.v.a.m. zusammen.

Im Jahr 2018 gründet Thomas Dunford Jupiter, ein Barockensemble, dessen musikalischer Leiter er ist.





Théâtre populaire romand, Salle de musique, La Chaux-de-Fonds

La Chaux-de-Fonds offre à l'Europe une salle à l'acoustique hors du commun, inaugurée en 1955. Superbe écrin, elle révèle les joyaux de toutes les musiques : du classique au chant, du jazz au gospel. Elle est le prolongement de l'instrument, de la voix, de l'émotion.

Avec ses 1.200 places, elle constitue un espace privilégié de rencontre entre le public et les artistes. La chaleur de ses boiseries, du noyer, crée une atmosphère d'harmonie et de tranquillité. Le temps s'arrête. Le voyage peut commencer.

La Chaux-de-Fonds bietet Europa einen, mit außergewöhnlicher Akustik ausgestatteten Saal, der 1955 eingeweiht wurde. Ein Ort, der die Einzigartigkeit jeglicher Musik zur Geltung bringt : von klassischer Musik bis zum Gesang, vom Jazz bis zum Gospel. Er wirkt als Verstärkung des Instruments, der Stimme - er weckt Emotionen.

Mit seinen 1.200 Sitzplätzen bildet er eine ideale Begegnungsstätte zwischen dem Publikum und den Künstlern. Die mit Nussbaumholz getäfelten Saalwände erzeugen eine harmonische, ruhige und warme Atmosphäre. Die Zeit steht still. Die Reise kann beginnen.

In La Chaux-de-Fonds you will find one of Europe's finest music halls with extraordinary acoustics, which was inaugurated in 1955. A treasure which enhances the characteristic of each kind of music : from classical music to singing, from jazz to gospel. It is the continuation of instrument, of voice, of emotion.

With its 1.200 seats, it represents a privileged meeting place between the audience and the artists. The warmth of its walnut panelling creates an atmosphere of harmony and tranquillity. Time will stop. The journey can begin.

Théâtre populaire romand
Av. Léopold-Robert 27
CH-2300 La Chaux-de-Fonds
Suisse

T : +41 (0)32 912.57.50
E : admin@tpr.ch
I : www.tpr.ch



UN GRAND MERCI À CLAIRE ANTONINI QUI M'A DONNÉ LE GOÛT DU LUTH, À HOPKINSON SMITH QUI M'A TANT TRANSMIS ET M'ACCOMPAGNE TOUJOURS EN PENSÉE DANS MON TRAVAIL, À HUGUES DESCHAUX POUR SON TRAVAIL ET SA PATIENCE, À DIDIER MARTIN POUR SA CONFIANCE, À CLÉMENTINE RICHARD ET CLÉMENT LEDOUX POUR LEUR SOUTIEN, À MES PROCHES POUR L'AMOUR ET LA FORCE QU'ILS ME TRANSMETTENT ET À JOHANN SEBASTIAN BACH POUR SA MUSIQUE.

RECORDED IN JULY 2017

AT THÉÂTRE POPULAIRE ROMAND, SALLE DE MUSIQUE, LA CHAUX-DE-FONDS, SWITZERLAND

HUGUES DESCHAUX RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING

CHARLES JOHNSTON ENGLISH TRANSLATION

LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION

VALÉRIE LAGARDE & ALINE LUGAND-GRIS SOURIS DESIGN & ARTWORK

JULIEN BENHAMOU COVER & INSIDE PHOTOS

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 361

© 2017 & © 2018 ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE



THE NEW WAY TO DISCOVER HIGH QUALITY CLASSICAL MUSIC
30.000 TRACKS AVAILABLE
EXCLUSIVE CONTENT
TRY NOW ON **WWW.ALPHAPLAY.COM**

