

α

J. S. BACH

Sonates et Solo pour la flûte traversière



FRANÇOIS LAZAREVITCH
LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN

α



Alpha 186



François Lazarevitch

*« On ne peut plus vivre de frigidaires, de politique, de bilans et de mots croisés...
on ne peut plus ! On ne peut plus vivre sans poésie, couleur, ni amour. »*

Antoine de Saint-Exupéry, 30 juillet 1944

*'We cannot go on living on refrigerators, politics, balance-sheets and crossword puzzles!
We cannot! We cannot go on living without poetry, colour or love.'*

Antoine de Saint-Exupéry, 30 July 1944

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685 - 1750)

Sonate en si mineur pour flûte & clavecin BWV 1030

- | | |
|-----------------|-------------|
| 1 Andante | 7'18 |
| 2 Largo e dolce | 3'27 |
| 3 - 4 Presto | 1'37 & 4'17 |

Sonate en mi mineur pour flûte & basse continue BWV 1034

- | | |
|-----------------------|------|
| 5 Adagio ma non tanto | 3'06 |
| 6 Allegro | 2'46 |
| 7 Andante | 3'41 |
| 8 Allegro | 4'56 |

Sonate en mi majeur pour flûte & basse continue BWV 1035

9 Adagio ma non tanto	2'19
10 Allegro	3'14
11 Siciliana	3'24
12 Allegro assai	3'17

Solo pour la flûte traversière en la mineur BWV 1013

13 Allemande	5'59
14 Corrente	3'51
15 Sarabande	4'29
16 Bourrée angloise	2'55

Sonate en la majeur pour flûte & clavecin BWV 1032

17 Vivace	3'55
18 Largo e dolce	3'09
19 Allegro	4'13





Jean Rondeau

FRANÇOIS LAZAREVITCH *direction & flûte traversière*

Flûte traversière Alain Weemaels, Bruxelles, 2010,

d'après Jean-Hyacinth Rottenburgh

JEAN RONDEAU *clavecin*

Clavecin Jürgen Ammer, Schauenburg, 2013,

d'après un modèle anonyme Thuringeois, vers 1715 conservé à Eisenach,

LUCILE BOULANGER *viole de gambe*

(dans le BWV 1034 et 1035)

Basse de viole François Bodart, Andenne (Belgique), 2006

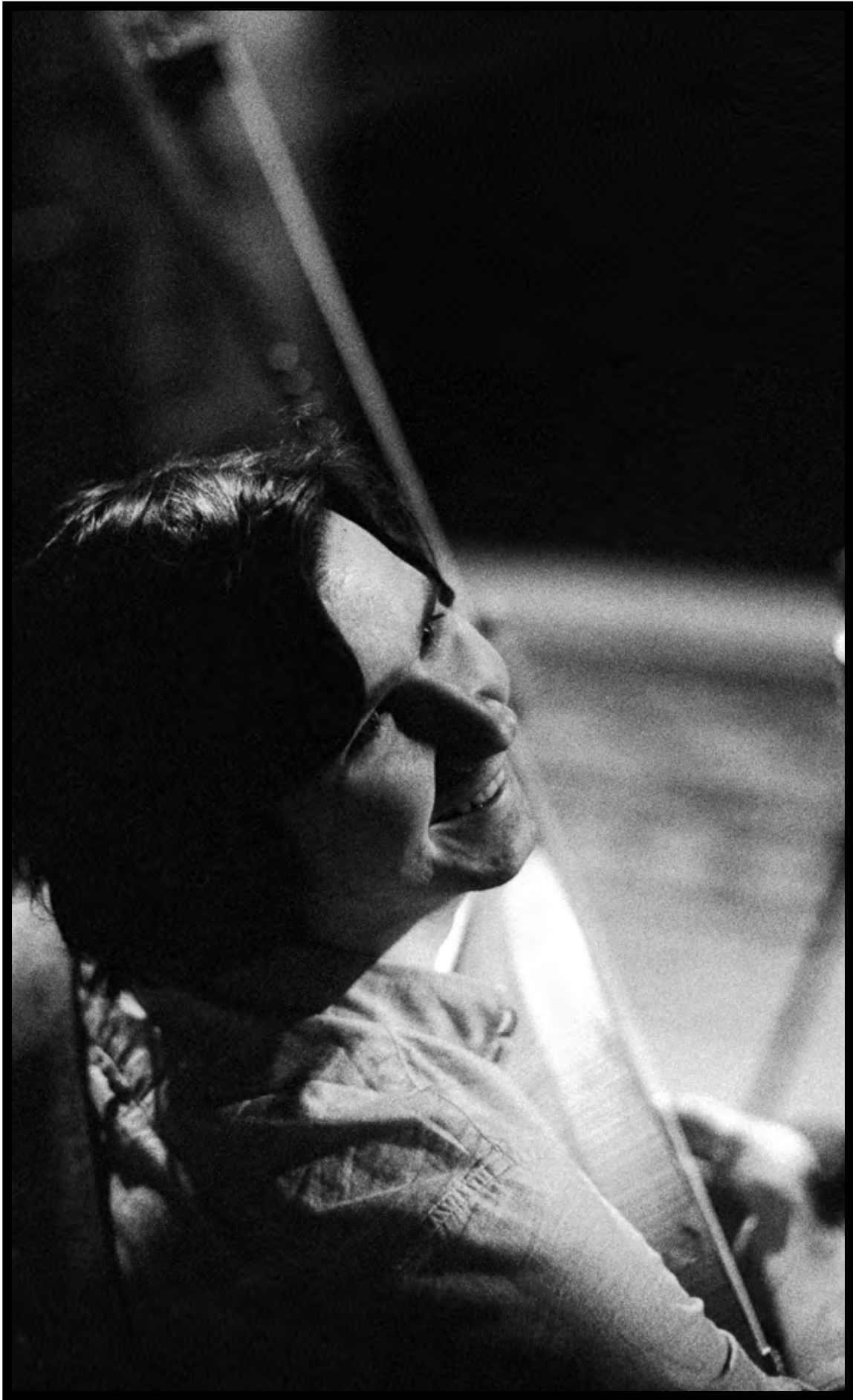
d'après le grand modèle à 7 cordes, Joachim Tielke (1699)

THOMAS DUNFORD *archiluth*

(dans le BWV 1034)

Archiluth, Giuseppe Tumiatti, Milan, 1994





Thomas Dunford

François Lazarevitch remercie Philippe Allain-Dupré, Valérie Balssa, Olivier Bénichou, Aline Blondiau, Jean-François Brun, Stéphane Delplace, Vincent De Bast, Julien Dubois, Hélène d'Yvoire, Clément Geoffroy, Barthold Kuijken, Fanny Leclercq, Reinhard von Nagel, Pierre Séchet.

Le manuscrit autographe de la sonate en la majeur BWV 1032 est malheureusement incomplet : il manque environ 46 mesures de la deuxième partie du Vivace initial. Pour le présent enregistrement, Stéphane Delplace a réalisé une reconstitution de cette section.



Enregistrement réalisé du 20 au 22 décembre 2013
dans la Chapelle de L'Église Notre-Dame de Bon Secours, Paris, France.

Direction artistique, prise de son, montage & mastering : Aline Blondiau
Accords et réglages du clavecin : Jean-François Brun, Clément Geoffroy

Direction de production : Julien Dubois

Photos du livret : Robin Davies

Chargée d'édition : Pauline Pujol

Graphisme : Gaëlle Löchner

Illustrations digipack & livret :

Das kaiserliche Lustschloß Schloßhof, Ehrenhofseite de Bernardo Bellotto (1721-1780), oil on canvas, 136 × 237 cm, © Kunsthistorisches Museum.

Flute Player, Copper Engr. by Weigel, 1720, © akg-images.

Page 10 : détail du manuscrit de Bach *Sonate en La Majeur*.

Page 20 : détail du manuscrit

Solfeggi pour la flûte traversière par Mons^r Qantz, DR.

Allegro

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music begins with a double bar line and repeat dots. The first measure contains a quarter rest followed by a quarter note. The subsequent measures contain various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is dense with many sixteenth and thirty-second notes, creating a complex rhythmic texture. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Jouer Bach

« *En jouant ses propres compositions, il prenait en général un mouvement très rapide ; mais avec cette rapidité, il s'arrangeait néanmoins de manière à introduire dans son exécution une variété telle que sous sa main chaque morceau paraissait être un vrai discours.* »¹ Johann Nikolaus Forkel, le premier biographe de Bach, nous offre ici ce témoignage.

L'art de l'interprétation est comme celui du discours : cette science de l'orateur qui, doué d'une parfaite diction, sait donner à chaque mot, à chaque phrase son sens et son intonation propres, et qui, par mille inflexions variées et subtiles, parvient à captiver et émouvoir son auditoire. C'est l'art de l'ombre et de la lumière. Les coups d'archet du violoniste ou du violiste, les coups de langue du flûtiste, comme les silences d'articulations du claveciniste, sont au service de la juste expression du discours musical.

¹ Johann Nikolaus Forkel : *Sur la vie, l'art et les œuvres de Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1802, dans *Bach en son temps*, Hachette, 1982, p. 384.

L'art du doigté de Bach, « *si aisé et si peu accentué qu'il était à peine perceptible* »² reposait sur une parfaite maîtrise du poids et de l'indépendance des doigts de la main. Ainsi, chaque note avait son articulation et son expression propre. Cette technique employée avec le *goût* nécessaire ne pouvait qu'être aux antipodes de cette fameuse « *divine machine à coudre* », qui colle encore à son image.

Dans toutes ses activités d'interprète, de compositeur et de pédagogue, il est un modèle d'exigence et d'élévation ; en même temps son art est profondément humain, frappé au coin du bon sens. Et si l'on ne connaît aujourd'hui de sa conception de l'interprétation musicale que ce que ses contemporains ont pu en dire, c'est parce qu'il a consacré sa vie à la *pratique* musicale et non à sa théorisation.

Mais, cette pratique musicale et cette science du discours musical, cultivées au milieu du XVIII^e siècle, en un mot tout ce qui ne s'écrivait pas, par quel moyen le flûtiste d'aujourd'hui peut-il les appréhender ?

*De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.*
Paul Verlaine, *Art poétique*

² J. N. Forkel : *ibid.*, p. 380.

Une source passionnante et peu connue se trouve à la Bibliothèque Royale de Copenhague. Un manuscrit allemand avec un titre en français (la langue à la mode en ce temps) : *Solfeggi Pour La Flute Traversiere avec l'enseignement Par Monsr. Quantz.*³ Johann Joachim Quantz est sans aucun doute le plus grand flûtiste allemand des années 1730/1750. Il découvre les premiers rudiments de son instrument de prédilection auprès de Gabriel Buffardin, flûtiste de l'orchestre de Dresde dont le nom est généralement cité par les musicologues comme dédicataire possible du *Solo pour la Flûte Traversière en la mineur* de Bach. Quantz qui a de surcroît rencontré Bach à plusieurs reprises à Dresde et Berlin, est aussi l'auteur du fameux *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, un ouvrage volumineux dans lequel il aborde de façon exhaustive tous les sujets possibles touchant à l'interprétation (jusqu'à la technique de clavier de Bach).

Contrairement à l'*Essai*, les *Solfeggi* ne constituent pas un ouvrage théorique. Il s'agit plutôt du cahier d'exercices journaliers d'un apprenti flûtiste. Dans ce cahier manuscrit ont été compilés jour après jour des extraits du répertoire de flûte présentant une difficulté précise à surmonter ou un intérêt pédagogique particulier. Ce sont des extraits d'œuvres pour flûte de compositeurs allemands de premier plan, en vogue dans les années 1730/60, dont la plupart sont des connaissances ou des amis de Bach (Telemann, Hasse, Quantz, Graun, Benda), ou même ses élèves (ses fils C.P.E. Bach et W.F. Bach, et Nichelmann).

³ Si le professeur est bien Quantz, il est tentant de conjecturer que l'élève en question est Frédéric II lui-même.

La valeur de cet ouvrage tient aux nombreuses annotations écrites de la main du professeur, en langue allemande, qui ont pour but de guider l'élève dans son travail technique et stylistique de l'instrument. On mesure donc l'importance de cette source du fait qu'elle n'énonce aucune règle théorique ou générale, mais qu'elle propose à notre réflexion un ensemble de cas précis et concrets. En cela, ce cahier pratique est un complément indispensable pour l'étude de l'*Essai* de Quantz, et permet d'aller beaucoup plus loin dans la connaissance du phrasé et la compréhension musicale.

Parmi l'ensemble des conseils annotés par le professeur, qui touchent à des sujets tels que la justesse, la mise en place, le phrasé, les notes d'agrément, etc. nombreux sont ceux qui vont à l'encontre d'idées reçues actuelles. Mais ce qui interpelle par dessus tout, ce sont les combinaisons d'articulations qui sont indiquées sous chaque note de certains passages, et la pratique du jeu en notes inégales.

L'articulation est une donnée fondamentale du jeu, je l'ai dit en introduction. De sa richesse dépend l'expressivité du discours musical : or les *Solfeggi* recèlent des combinaisons d'articulations extraordinairement variées, que la seule lecture de l'*Essai* ne laissait pas même imaginer.

La combinaison constante des 3 articulations de base (les coups de langue *ti*, *ri* et *did'll* – enseignés par Quantz), permet d'épouser avec souplesse et précision chaque

inflexion de la ligne mélodique. Les notes principales sont mises subtilement en relief et celles d'un même mot musical sont regroupées ensemble.

Que le coup de langue des grands flûtistes du temps de Bach devait être varié ! En effet d'après Quantz, c'est par son usage plus ou moins bien maîtrisé que l'on « *distingue les joueurs de flûte, de manière que, si quelques-uns jouent tour à tour la même pièce, il arrive souvent qu'on ne la reconnaît presque plus, à cause de la différente expression qu'ils lui donnent. [...] Car c'est d'elle seule, que dans toutes les pièces l'expression des passions, quelle qu'elle puisse être, brillante ou triste, gaie ou agréable, doit être animée.* »⁴

La mise en pratique de ces combinaisons d'articulations variées, débouche tout naturellement sur la pratique des notes inégales. Quantz déconseille formellement d'articuler les notes brèves avec une articulation identique standardisée, car celle-ci « *n'est pas de bon effet, parce que les notes deviennent toutes égales, lesquelles doivent pourtant selon le bon gout être un peu inégales.* »⁵

La pratique des notes inégales concerne la valeur la plus brève d'une pièce musicale (généralement la double croche ou la croche). Il s'ensuit que la première note est jouée plus longue qu'écrite et la seconde plus courte. Cette convention permet de mettre en relief la note importante mélodiquement et harmoniquement et d'affaiblir celle qui est

⁴ Johann Joachim Quantz : *Essai*, 1752, Chap. VI *De l'usage de la langue, en jouant de la flûte*, p. 62.

⁵ J.J. Quantz : *Ibid.*, p. 65.

une note « *passante* ». Décrite dès la Renaissance, elle est toujours en usage de nos jours dans le jazz et dans de nombreuses musiques traditionnelles. L'*Essai* de Quantz informe clairement sur cette hiérarchisation des notes entre elles, exprimée grâce à un coup de langue adéquat : « *Il faut dans l'exécution savoir faire une différence entre les notes capitales, que l'on nomme aussi notes frappantes, ou selon les italiens notes bonnes, et entre celles qui passent, et que quelques étrangers appellent notes mauvaises. Les notes capitales doivent toujours, s'il est possible, être plus relevées que celles qui ne font que passer.* »⁶

On comprend donc que l'articulation est bien plus qu'un simple détaché des notes et que l'inégalité est bien plus qu'une « liberté » de l'interprète. Ce « *savoir faire* » est un élément fondamental et indispensable pour que la musique interprétée prenne tout son *sens*.

Les *Solfeggi* donnent une bonne quarantaine d'indications de jeu inégal (« *ungleich* », « *unegal* »), témoignant de la réalité et de la vivacité de cette pratique en Allemagne en plein milieu du XVIII^e siècle.

L'une de ces indications retiendra ici particulièrement notre attention : « *Inégal mais pas pointé* ». (« *Unegal aber nicht als puncte* »). Cette recommandation est relative aux doubles croches d'une Allemande pour flûte seule en *mi* mineur de Blockwitz. Ce flûtiste, qui officiait à la cour de Dresde aux côtés de Buffardin, figure parmi ceux que Bach a été en mesure de rencontrer à l'occasion de ses voyages fréquents dans cette ville. Or, on est frappé par la proximité du style d'écriture de cette Allemande

⁶ J.J. Quantz : *Ibid.*, p. 107.

de Blockwitz avec celle composée par Bach pour son *Solo pour la flûte traversière* en *la* mineur. Dans ces deux œuvres : des doubles croches continues en motifs arpégés, et une anacrouse amorcée systématiquement sur la deuxième double croche. Dans ces deux pièces écrites en doubles croches quasiment ininterrompues, le jeu en notes inégales a une vertu supplémentaire : il permet d'estomper l'effet étrange produit par les prises de respiration du musicien, grâce à l'espace accru qu'il génère entre la première note, allongée, et la seconde, écourtée d'autant.

La caractérisation des notes brèves, à la lumière des *Solfeggi*, ouvre un champ immense à l'interprète. Une série de notes de même rythme, écrites égales, peut être interprétée « inégal », ou « très inégal », ou « pas très inégal », ou « égal », ou « presque également », ou « [pas] trop également, mais pas non plus trop inégalement », etc. selon le mouvement, le style de la pièce, son tempo, etc. Cette variété est aussi réelle à l'intérieur d'une même pièce et d'une même phrase musicale, selon le contexte, le dessin mélodique, la proximité ou non d'un mouvement cadenciel, etc...

L'inégalité souple, savamment articulée et naviguant par gradations infimes de la quasi égalité jusqu'à l'inégalité la plus marquée, est une richesse merveilleuse du phrasé. N'y a-t-il pas là une clé précieuse pour renouer avec cette « *variété telle que sous [la main de Bach] chaque morceau paraissait être un vrai discours.* »⁷ ? Il est bien naturel d'appliquer à la musique de Bach ce que Quantz appliquait à sa propre musique comme

⁷ J. N. Forkel : *Sur la vie, op. cit.*, p. 384.

à celles de Telemann, de ses collègues Zarth, Graun, des fils Bach, Wilhelm Friedemann et Carl Philipp Emanuel.⁸ Et ce dans tous les tempi (de l'adagio au prestissimo), dans tous les genres (solos, duos, trios, sonates ou concertos), dans la musique « *travaillée* » (sérieuse) comme dans la musique « *galante* ».

La mise en relief des notes principales induit une sensation relevée de la pulsation et du mouvement qui nous mène tout droit à la musique de danse. J'ai eu l'opportunité d'écrire sur ce sujet dans un texte intitulé « *Présence de la danse en Allemagne au temps de Bach* » pour le coffret Alpha 889 « *Bach La chair et l'esprit* ». J'y parle en particulier des conseils de Kirnberger, l'un des principaux disciples de Bach, qui souligne la nécessité de jouer et de s'imprégner du mouvement propre à chaque type de danse pour devenir un interprète accompli, et maîtriser les outils du discours musical, jusque dans l'art d'interpréter les fugues...

« *Comme il avait essayé lui-même tout ce qui était possible, il aimait voir ses élèves agir de même* ».⁹

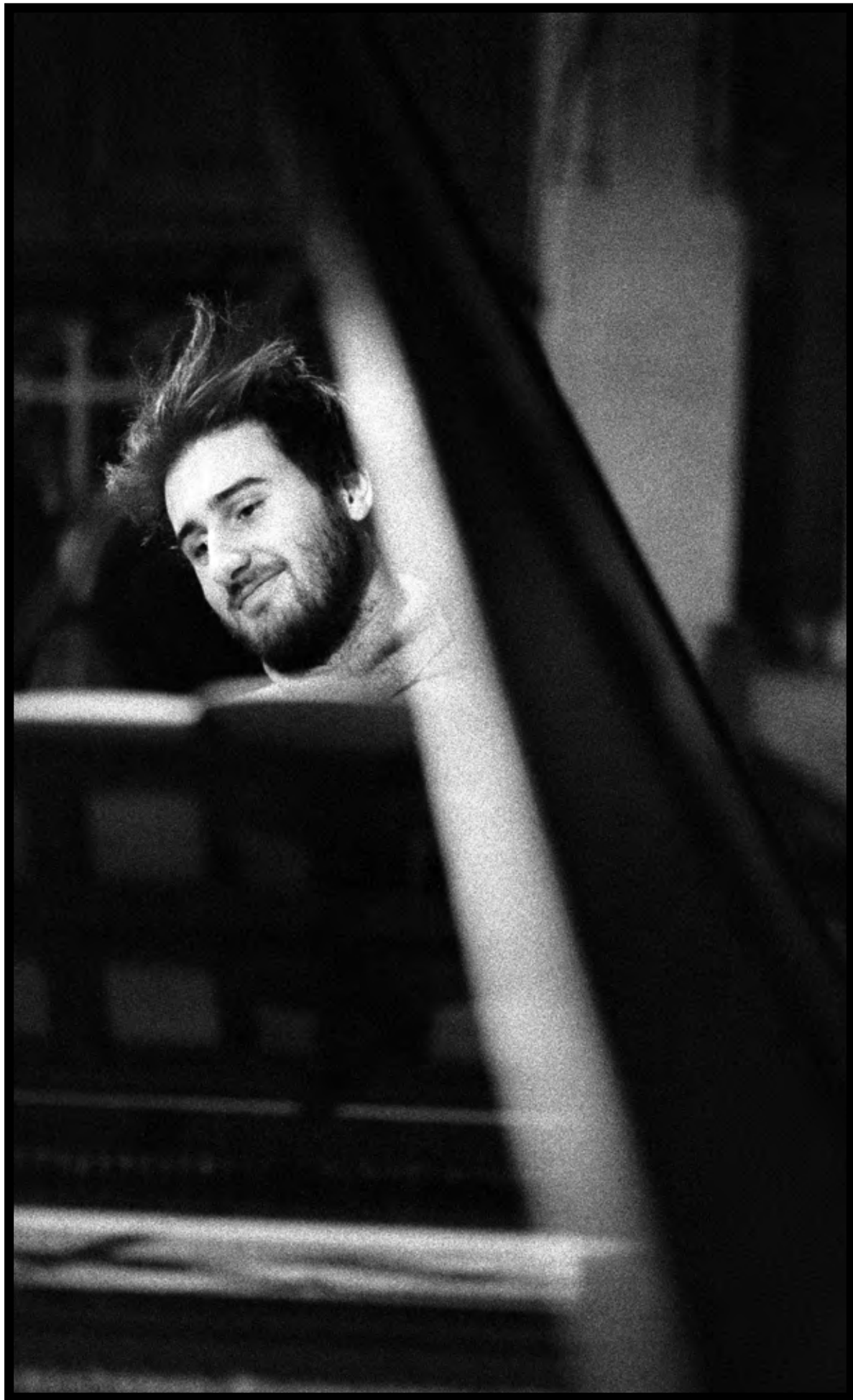
Ce précepte de Bach pourrait être la devise du mouvement « baroqueux » ! C'est ce que nous avons voulu mettre en œuvre dans cet enregistrement, avec sincérité et humilité. J'espère que l'auditeur y ressentira un peu de l'émotion qui a dû être celle des premiers qui ont découvert ce répertoire, alors nouveau, pour un instrument tout aussi nouveau.

FRANÇOIS LAZAREVITCH

⁸ Autant de compositeurs qui sont habituellement joués de nos jours « comme écrit », en notes égales...

⁹ J. N. Forkel : *Ibid.*, p. 410.





Playing Bach

*‘In the execution of his own pieces he generally took the time very brisk, but contrived, besides this briskness, to introduce so much variety in his performance that under his hand every piece was, as it were, like a discourse.’*¹ Johann Nikolaus Forkel, Bach’s first biographer.

The art of musical interpretation is like the art of public speaking. The skilled orator endowed with perfect diction uses intonation and a wealth of subtle and varied inflections to express the full meaning of each word and sentence, thus captivating and affecting his listeners. It is the art of expressing light and shadow.

Likewise the violinist’s (or violist’s) bowing, the flautist’s tonguing, the harpsichordist’s articulation silences, serve to give correct expression to the musical discourse.

Bach’s own playing (on keyboard instruments), ‘with so easy and small a motion of the fingers that it was hardly perceptible’,² was based on perfect control of the pressure

¹ J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, end of Chapter III. Translation: *The Bach Reader*, New York & London, 1966, p. 312.

² J. N. Forkel, *op. cit.* Translation: *The Bach Reader, op. cit.*, p. 308.

exerted by the fingers, and their independence. Thus, each note had its own articulation and expression. This technique, employed with the necessary *good taste*, is far removed from the ‘divine sewing machine’³ image that clings to Bach to this day.

In all his activities as a performer, composer and teacher, Bach was a model of exactingness and elevation; at the same time his art is profoundly human, bearing the mark of common sense. And if we today know only what his contemporaries had to say about his conception of musical performance, it is because he devoted his life to the *practice* of music, rather than its theorisation.

But by what means can a flautist today comprehend musical practice and the art of discourse in music as cultivated in the mid-eighteenth century – in short, everything that is not written down?

*De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.⁴*
(Verlaine, *Art poétique*)

³ ‘Divine machine à coudre’, an expression used by the French author Colette.

⁴ ‘Music above all else,/ And for that prefer the *impair*,*/ More vague and more soluble in air,** With nothing in it that is heavy or unnatural.’ * the imparisyllabic line - **reference to the two elements water and air, conveying the idea of fluidity and lightness.

A fascinating and little-known source of valuable information is the German manuscript, now in the Royal Danish Library in Copenhagen, that bears the French title (following the current fashion) *Solfeggi Pour La Flute Traversiere avec l'enseignement, Par Mons^r. Quantz*.⁵

Johann Joachim Quantz was undoubtedly the greatest German flautist of the years 1730-1750. He discovered the rudiments of the flute with the noted French player Gabriel Buffardin, a member of the Dresden court orchestra whose name is generally cited by musicologists as the possible dedicatee of Bach's A minor *Solo pour la Flûte Traversière* (BWV 1013). Quantz, who furthermore met Bach several times in Dresden and Berlin, also wrote the famous *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, a voluminous work dealing exhaustively with every phase of performance (and even with Bach's keyboard technique).

Whereas the *Versuch* is a theoretical work, the *Solfeggi* is a flute primer. The manuscript contains many musical excerpts, compiled day by day, each one representing a specific difficulty or a point that is of particular pedagogical interest. These are taken from flute works by leading German composers who were in vogue in the 1730s to 1760s, most of them friends or acquaintances of Bach (Telemann, Hasse, Quantz, Graun, Benda) or even students of his (his sons C. P. E. and W. F. Bach, and Nichelmann).

⁵ If the teacher was indeed Quantz, it is tempting to suppose that the pupil in question was Frederick the Great.

The real value of the *Solfeggi* lies in the many annotations of the pieces, in German, by the teacher, intended to guide the student in his technical and stylistic work on the instrument.

This source is important in that it gives no theoretical or general rules, but proposes, as food for thought, a set of specific, concrete cases. In that, this primer is an indispensable tool for the study of Quantz's *Versuch*, and it enables us to learn much more about phrasing, as well as to gain a better understanding of the music.

Much of the advice given in the teacher's annotations, concerning accuracy, preparation, phrasing, grace notes, etc., challenges our preconceived ideas. But most interesting of all are the combinations of flute articulations that are indicated beneath each note in some passages, and also the practice of playing in unequal notes.

Articulation, as I mentioned earlier, is one of the most important aspects of historical performance practice. Rich articulation makes for an expressive musical discourse, and the *Solfeggi* give an extraordinary variety of combinations of flute articulations that are hardly imaginable from a reading of the *Versuch*.

The constant combination of three basic articulations (the tongue-strokes 'ti', 'ri' and 'did'll', taught by Quantz) enables the player to follow smoothly and accurately every inflection in the melodic line. The principal notes are subtly highlighted and those of one and the same musical word are grouped together.

The tonguing of the great flautists of Bach's time must have been amazingly varied! For according to Quantz: *'The correct or incorrect use of the tongue so distinguishes one flute player from another that if a single piece is played in turn by several persons, the differences in their execution frequently make the work almost unrecognisable. [...] The liveliness of the execution depends less upon the fingers than upon the tongue. It is the latter which must animate the expression of the passions in pieces of every sort, whatever they may be: sublime or melancholy, gay or pleasing.'*⁶

The use of these varied combinations naturally leads to the practice of unequal notes. Quantz strongly advises against using the same standardised articulation for short notes: *'In quick passage-work a single tonguing does not have a good effect, since it makes all the notes alike, but to conform to good taste they must be made somewhat unequal.'*⁷

The practice of unequal notes concerns the shortest values in a piece (generally the semiquaver or the quaver). Consequently the first note is played longer than written and the second one shorter. This convention makes it possible to highlight the melodically and harmonically more important notes and weaken the *'passing'* notes. Described from the Renaissance onwards, this practice is still in use today in jazz and in many types of traditional music.

Quantz's *Versuch* also gives clear information on the relative importance of the notes,

⁶ Johann Joachim Quantz: *Versuch ...*, 1752. English: *On Playing the Flute*, J. J. Quantz, translated with notes and an introduction by Edward J. Reilly, London, Faber & Faber, 1966. Chapter VI, 'Of the Use of the Tongue, in Blowing upon the Flute', § 1, p. 71.

⁷ J. J. Quantz, *op. cit.*, Chapter VI, § 9, p. 74.

expressed by means of suitable tonguing: *'You must know how to make a distinction between the principal notes, ordinarily called accented, or in the Italian manner, good notes, and those that pass, which some foreigners call bad notes. Where possible, the principal notes must always be emphasised more than the passing notes.'*⁸

Thus we realise that articulation means much more than simply playing the notes *détaché*, and that inequality is much more than a 'liberty' taken by the performer. This '*savoir-faire*' is fundamental and indispensable if the music performed is to be given its full *meaning*.

In the *Solfeggi* there are a good forty or so indications of unequal – '*ungleich*', '*unegal*' – playing, which goes to show the reality of this practice and its abiding nature in mid-eighteenth-century Germany.

It is worth taking a closer look in particular at the indication '*unegal aber nicht als puncte*' ('unequal but not to the extent of being dotted'). This recommendation is made for the semiquavers in an Allemande in E minor for solo flute by Blockwitz. The latter, a flautist who worked at the Dresden court alongside Buffardin, was among those whom Bach may have met during his frequent visits to that city. And we cannot help being struck by the similarity between the style of writing found in this Allemande by Blockwitz and that of the corresponding piece in Bach's

⁸ J. J. Quantz, *op. cit.*, Chapter XI, 'Of Good Execution in General in Singing and Playing', § 12, p. 123.

A minor *Solo pour la flûte traversière*. In both works: continuous semiquavers with arpeggio figures, and an upbeat systematically begun on the second semiquaver. In these two pieces, written in almost uninterrupted semiquavers, playing in unequal notes has a further advantage: it enables the player to smooth out the strange effect produced by his intakes of breath by generating more space between the first note, which is lengthened, and the second note, which is correspondingly shortened.

The characterisation of short notes, in the light of the *Solfeggi*, opens up a vast field of possibilities for the interpreter. A series of notes with the same rhythm, written as equal, may be interpreted in a variety of ways: as ‘unequal’ or ‘very unequal’ or ‘not very unequal’, or ‘equal’ or ‘almost equal’ or ‘[not] too equal, but not too unequal either’, and so on, depending on the movement, the style of the piece, its tempo, etc. This variety also holds true within the same piece and within the same musical phrase, depending on the context, the melodic pattern, whether or not there is a cadential movement nearby, etc.

Gentle inequality, skilfully articulated and moving very gradually from virtual equality to the most pronounced inequality, makes for wonderfully rich phrasing. Is this the valuable key that enables us ‘to introduce so much variety that every piece [written by Bach] becomes a sort of conversation between its parts’?⁹ It is perfectly natural to apply to the music of Bach what Quantz applied not only to his own music,

⁹ J. N. Forkel, see note 1.

but also to that of Telemann, his colleagues Zarth and Graun, and to the works of Bach's sons Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel.¹⁰ And this in every tempo (from *adagio* to *prestissimo*), every genre (solo, duo, trio, sonata, concerto), and in 'serious' (*gearbeitete*) as well as *galant* music.

Emphasising the principal notes makes the beat stronger and brings out the movement, thus highlighting the dance aspect of the music.

One of Bach's most distinguished pupils, Kirnberger, stressed the importance of playing each dance with its own individual rhythm, as a necessary prerequisite to expressive, stylistically correct performance and mastery of the tools of the musical discourse, even in the art of interpreting fugues.¹¹

Bach *'allowed his pupils [...] great liberties. In the use of intervals, in the turns of the melody and the harmony, he let them dare whatever they would and could, only taking care to admit nothing which could be detrimental to the musical euphony and the perfectly accurate and unequivocal expression of the intrinsic sense, for the sake of which all purity of harmony is sought. As he himself attempted everything possible in this respect, he liked to see his scholars do the same.'*¹²

¹⁰ The music of all these composers is generally played nowadays 'as written', in equal notes.

¹¹ For further information, see my text on the 'Presence of the Dance in Germany at the time of Bach', in 'Bach, earthly and divine', book + CD, Alpha 889.

¹² J. N. Forkel, *op. cit.*, Chapter VII. Translation: *The Bach Reader, op. cit.*, p. 330.

With all sincerity and humility, we have followed Bach's own principle on this recording. I hope the listener will feel some of the emotion that must have been felt by those who were the first to discover this repertoire when it was new, written for an instrument that was also new.

FRANÇOIS LAZAREVITCH
TRANSLATION: MARY PARDOE



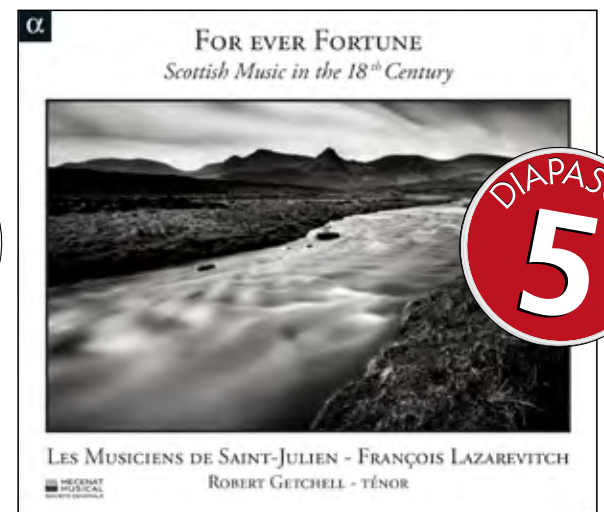
Lucile Boulanger



ALP516



ALP528



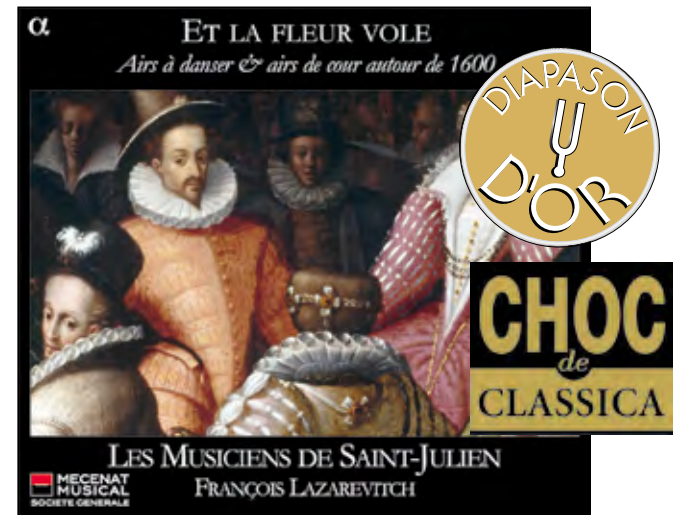
ALP531



ALP148



ALP115



ALP167



ALP889



ALP189

VOUS AIMEZ LA MUSIQUE

NOUS SOUTENONS CEUX QUI LA FONT



MÉCÈNE
PRINCIPAL DES
MUSICIENS DE
SAINT-JULIEN

DEVELOPPONS ENSEMBLE L'ESPRIT D'EQUIPE

 **MECENAT
MUSICAL**
SOCIETE GENERALE

outhere

MUSIC

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com



ZIG-ZAG TERRITOIRES







J. S. BACH

1 - 4 Sonate en si mineur pour
flûte et clavecin
BWV 1030

5 - 8 Sonate en mi mineur pour
flûte et basse continue
BWV 1034* **

17 - 19 Sonate en la majeur pour
flûte et clavecin BWV 1032

9 - 12 Sonate en mi majeur pour
flûte et basse continue
BWV 1035*

13 - 16 Solo pour la flûte traversière
en la mineur
BWV 1013



LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN

FRANÇOIS LAZAREVITCH *direction et flûte traversière*

JEAN RONDEAU *clavecin*, LUCILE BOULANGER *viole de gambe**

THOMAS DUNFORD *archiluth***

« En jouant ses propres œuvres, il prenait en général un mouvement très rapide ; mais avec cette rapidité, il s'arrangeait néanmoins de manière à introduire dans son exécution une variété telle que sous sa main chaque morceau paraissait être un vrai discours. »

'In the execution of his own pieces he generally took the time very brisk, but contrived, besides this briskness, to introduce so much variety in his performance that under his hand every piece was, as it were, like a discourse.'

Johann Nikolaus Forkel

ut pictura musica

Alpha 186

durée totale : 71'56

Notes en français
English commentary

© 2013 Les Musiciens
de Saint-Julien
et Alpha Productions
© 2014 Alpha Productions

Made in Germany

outhere
MUSIC

www.outhere-music.com

f OuthereMusic



MECENAT
MUSICAL
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Les Musiciens
de Saint-Julien
FRANÇOIS LAZAREVITCH



J. S. BACH
François Lazarevitch - Les Musiciens de Saint-Julien

Alpha 186