



English / Français / Deutsch / Italiano / Tracklist

The works for lute by Johann Sebastian Bach

by Frédéric Zigante

■ 2

The seven compositions commonly called works for lute by Johann Sebastian Bach, seem unwilling, despite more than a century of in-depth studies, to reveal completely the mystery of their creation, the instrument for which they were actually destined and Bach's conception of the instrument, which at its highest point of development continued, after almost three centuries of glory, to enjoy the attention of the most important figures in the musical world. The only certainty is that they are actually by Bach, and not apocryphal works like some of those found in Vol. 45 of the first «Bach-Gesellschaft», published in 1897, when these seven compositions were printed for the first time. During the eighteenth century the lute faced a phase of decline in almost all of Europe that would lead to its complete disappearance from the musical scene at the end of the century; on the other hand, it experienced a considerable flowering in Germany which was essential for the genesis of that country's important contribution to the literature of the instrument. The flourishing school of German lutenists of the eighteenth century, a direct descendant of the seventeenth-century French school whose innovative *accord nouveau* (D minor in the first six strings of the higher register and seven diatonic strings in the low register that could be tuned according to the key) it adopted, was highly virtuosic and was rich in names that enjoyed recognition far beyond their immediate locality. The most important of these was Silvius Leopold Weiss (1687-1750). It was therefore natural for a musician of Bach's level and sensitivity to become interested in the instrument, all the more since he

Frédéric Zigante, guitarist, lutenist and musicologist, teaches at the Conservatory "G. Verdi" in Milan. He has given recitals all over the world and has recorded 24 CDs, always combining his activity as a performer with his passion for research and musicology. He has published more than fifty books of various critical editions among which the complete works for guitar by Heitor Villa-Lobos and Alexandre Tansman. He regularly performs Johann Sebastian Bach's works for lute that he has recorded on a double CD in 2000 and of which he has also edited an edition published by Ricordi.

frequently found himself in contact with lutenists who were widely and highly respected. Leipzig, where Bach spent the last 27 years of his life, had in fact always been a centre of considerable lute-related activity since the sixteenth century, and he had numerous contacts, both professional and personal, in the city with musicians whose activities were linked to the instrument in some way. In this period Bach also used the lute in large-scale compositions such as the first versions of the Johannes–Passion BWV 245 and Matthäus–Passion BWV244, and in the Trauer Ode BWV 198.

Among the many lutenists known to the composer, including Silvius Leopold Weiss and his pupil Johann Kropffangs, Johann Christian Weyrauch(1694-1771), lawyer, lutenist and the Cantor’s personal friend, enjoys a certain importance, more for his close relationship with Bach than for his ability as a musician, given that none of his compositions for the lute have come down to us. It is to him that two editions in lute tablature of Bach’s compositions are attributed.

In the two pieces that were certainly intended for the lute, BWV 995 and 998, there are some indications that lead us to suppose that Bach had a general idea of the instrument’s possibilities and idiom, but did not have sufficient practical experience of the instrument to allow him to write music that would be playable in every detail. For this reason playing the work on instruments of the period means that the performer has to change the arrangement of the notes within a chord, the way the lower strings are used, and finally, in two cases make a change of key unavoidable.

The change of key is certainly the point that raises the greatest doubt as to whether *Partita BWV 1006a* and *Suite BWV 996* were intended for the lute. E minor was a very unusual key for the instrument. Only two out of Weiss’s 853 pieces are in this key, and none are in E major. It is very likely that Bach approached composing for the lute in an abstract way, imagining an ideal instrument, and was not able to ascertain directly whether his music was playable. On the other hand, at this time lute music was written in intavolatura, that is, not a record of the pitch of notes, but of the hand movement necessary to produce them, and Bach must have been well aware that his texts would only be a base from which a version in intavolatura would be produced for the instrumentalist. Therefore, it is difficult to believe that Bach wrote his scores in the belief that they would be definitive. On a musical level they were, but Bach was fully aware that they would have to be edited into intavolatura for the lute, and this was a process he was not able to carry out alone. The

intavolatura manuscript of the *Suite* BWV 995, possibly by Adam Falckenhagen, of the *Partita* BWV 997 and of the *Fugue* BWV 1000 bear witness to this procedure, even if there is no evidence that Bach had a share in it. Of Bach's seven lute compositions, only three have come down to us in his own hand: the *Suite in sol minore* BWV 995 and the *Preludio, Fuga e Allegro in mi bemolle maggiore* BWV 998 bear a clear indication that they are intended for the instrument, and the *Partita in mi maggiore* BWV 1006a has no frontispiece, nor any indication of the instrument for which it is written. The other compositions have been passed down in copies for keyboard instruments or intavolature for lute. Their designation as lute music is due, in the case of the *Prélude in do minore* BWV 999, to an explicit indication from the copyist and in those of the *Partita in do minore* BWV 997 and the *Fuga in sol minore* BWV 1000 to their transcription into lute tablature by Johann Christian Weyrauch. However, in the case of the *Suite in mi minore* BWV 996 there is no basis for its attribution to the lute: this is due to a musicologist's error when it was published in 1897.

■ 4

The ***Suite BWV 995*** bears the title "Suite pour la luth par J.S. Bach" in Bach's own hand. It dates from between 1727-1731 and is an arrangement of the Fifth Suite for Solo Cello BWV 1011. According to a testimony from the composer and musicographer Johann Friederich Reichardt, which reports a testimony of Johann Friedrich Agricola (a pupil of Bach), on the subject of the Sonatas and Partitas for Solo Violin: "Their composer often played them himself on the clavichord and added as much harmonisation as he thought was necessary. Therefore he recognised the necessity for a rich harmonisation that could not be fully achieved in these compositions." The Suite BWV 995 can therefore be thought of as written evidence to a practice in Bach's own home that is also the origin of the lute versions of the *Partita BWV 1006a* and the *Fuga BWV 1000*.

The ***Suite BWV 996*** whose apocryphal title is "Praeludio con La Suite da Giov. Bast. Bach aufs Lauten-Werk" is a youthful composition from 1708-1717 and has survived in three manuscript copies by Johann Gottfried Walther, Bach's second cousin, Heinrich Nikolaus Gerber, the composer's pupil and an anonymous copyist. Written for the Lautenwerk, a keyboard instrument similar to a harpsichord, but equipped with gut strings which gave it a sound similar to the lute's, the suite is obviously written for the keyboard instrument and many passages are totally unsuited to the lute. It is included among Bach's lute music today because of an error of attribution that became part of the tradition, and

because of it had a particular sound that certainly appealed to Bach was certainly aware of since it appears from various sources that he had a Lautenclavicymbel (i.e. a Lautenwerk) built in Leipzig in 1740 by Zacharias Hildebrans.

The **Partita BWV 997** appears in 17 manuscripts, only four of which, for the harpsichord, can be attributed to Bach's immediate circle, that is, to his students and copyists. In addition there is a version in intavolatura with the title *Partita al Liuto* by Johann Christian Weyrauch. This has only three movements, a *Fantasia*, (identical to the *Prélude*), a *Sarabande* and a *Gigue*, while the long *Fuga* and the *Double* are left out, probably because they would be too complicated for the lute. It is a mature work, which dates from between 1738 and 1741, and in the version for harpsichord the suite has the title of *Sonata*, which better fits its character. This Partita features an impressive three-part Fugue with Da Capo, a rare form in Bach's work but twice present in his compositions for lute (BWV 998).

The **Partita BWV 1006a** is in Bach's own hand, but lacks the title page which would indicate it intended instrument, and this remains uncertain. The two most likely hypotheses are the lute or the harpsichord. The notation on two staves would suggest the harpsichord, but from the manuscripts of the *Suite* BWV 995 and *Preludio, Fuga e Allegro* BWV 998 we know that Bach used this type of notation for lute music as well. Moreover, the instrumental texture and the kind of writing do not fit easily with what was possible on a harpsichord, while transposing the piece up a semitone gives us a piece that suits the lute idiom perfectly. The *Partita*, which dates from about 1740, is a harmonisation of the Third Partita for Violin Solo in E major BWV 1006, a work composed some years earlier. It opens with a *moto perpetuo* *Prelude*, which Bach liked so much that he used it in four different compositions, two of them cantata openings, those of BWV 29 and 120.

The original title of **Prelude, Fuga e Allegro BWV 998** - "Prelude pour la Luth à Cembal. par J. S. Bach" - emphasizes the unity of this composition which dates from to the period 1740-45. Its designation for two instruments once again highlights the author's lack of concern for keeping to what was actually possible on a lute.

The only surviving manuscript of the **Prelude BWV 999** is the work of Johann Peter Kellner and bears the title "Praelude in C mol. pour la Lute by Johann Sebastian Bach". This small work is the Bach piece that most displays the characteristic features of lute music, with its regular structure of repeated arpeggios for the right hand and the change of left hand positions in almost every bar.

The ***Fuga BWV 1000*** has come down to us through a piece for lute in tablature by Johann Christian Weyrauch, bearing the intriguing title of “Fugue by Mr Bach”. It is an arrangement of the second movement of the first Sonata for Solo Violin in G minor BWV 1001. The quality of the transcription is however very different from those of Suite BWV 995 and Partita BWV 1006a: in particular, the addition of several bars and the inconsistent use of the greater resources of the lute’s bass register make it wholly unlikely that Bach himself is the author of this arrangement. It is for this reason that many interpreters today, including Evangelina Mascardi, prefer to take the violin score as their point of reference, using Weyrauch’s arrangement more as a starting point for a new transcription than as an actual source.

The three lutes which Evangelina Mascardi plays in this recording were made by Cezar Mateus and are based on the work of the luthier Johann Christian Hoffmann (Leipzig 1683–1750) who stood, together with Bach, as godfather at the baptism of Johann Christian Weyrauch’s second son. The pieces are in the original key, with the exception of the two in E: the *Suite* BWV 996 is transposed to F sharp minor and the *Partita* BWV 1006a is played in F major.

Les œuvres pour luth de Johann Sebastian Bach

par Frédéric Zigante

Les sept compositions communément appelées œuvres pour luth de Johann Sebastian Bach, malgré plus d'un siècle de recherches, ne semblent pas vouloir dévoiler complètement le mystère de leur naissance, de leur véritable destination instrumentale et de l'idée que Bach avait de l'instrument, qui, dans sa dernière évolution organologique, continuait, après près de trois siècles de gloire, à recevoir l'attention de la plus haute lignée musicale. La seule certitude est qu'elles sont effectivement de Bach, et non pas des œuvres apocryphes comme presque toutes celles qui se trouvaient dans le Vol. 45 de la première « Bach Gesellschaft », publiée en 1897, lorsque les œuvres du luth avaient été imprimées pour la première fois.

Au cours du XVIII^{ème} siècle, le luth affronte, dans presque toute l'Europe, une phase de déclin qui le conduira vers sa disparition définitive de la scène musicale à la fin du siècle. Au contraire, en Allemagne, il connut une fortune imposante qui fut le présupposé de la naissance du plus important legs allemand à la littérature concernant l'instrument. La magnifique école de luthistes allemands du XVIII^{ème} siècle, qui est une dérivation directe de l'école française du siècle précédent, dont elle adopte l'*accord nouveau* (en ré mineur dans les six premiers chœurs des aigus, puis sept chœurs diatoniques dans les basses accordables selon la tonalité), fut riche de virtuoses et inclut des noms qui allèrent bien au-delà de la simple réputation locale, surtout celui de Silvius Leopold Weiss (1687-1750). Il est donc naturel qu'un musicien du niveau et de la sensibilité de Bach s'intéresse à l'ins-

7 ■

Frédéric Zigante, guitariste, luthiste et musicologue, est professeur au Conservatoire « G. Verdi » de Milan. Il a donné des concerts dans le monde entier et a enregistré 24 cd, réussissant toujours à concilier l'activité d'interprète avec la passion pour la musicologie et la recherche. Il a publié une cinquantaine de livres avec plusieurs éditions critiques dont les œuvres complètes pour guitare de Villa-Lobos et Alexandre Tansman. Interprète assidu des œuvres pour luth de Johann Sebastian Bach, qu'il a enregistrées sur un double CD en 2000, il en a également édité une édition publiée par Ricordi.

trument, d'autant plus qu'il se trouve plusieurs fois en contact avec des luthistes de grande envergure. Leipzig, où Bach a passé les 27 dernières années de sa vie, avait en effet toujours été un centre de grande activité luthiste depuis le XVème siècle et il eut de nombreux contacts professionnels et amicaux avec des musiciens dont l'activité était en quelque sorte liée au luth. À cette époque, Bach utilise également le luth dans des compositions de grande envergure comme les premières versions de la Johannes-Passion BWV 245 et de la Matthäus-Passion BWV244 et la Trauer Ode BWV 198.

Parmi les nombreux luthistes que Bach connut, entre autres aussi, Silvius Leopold Weiss et son élève Johann Kropffangs, on attribue une certaine importance à Johann Christian Weyrauch (1694-1771), ami du Kantor, luthiste et avocat, auquel deux rédactions en tablature de musique de Bach sont attribuées, plus pour sa familiarité avec Bach que pour son art musical, vu qu'aucune composition pour luth ne nous soit parvenue,

En lisant les deux œuvres qui furent certainement destinées au luth, BWV 995 et 998, autographes avec indication explicite de la destination instrumentale, on déduit que Bach avait une connaissance générale des possibilités de l'instrument et de son idiome, mais qu'il n'avait pas de pratique directe lui permettant de rédiger un texte jouable dans tous les détails. C'est pourquoi une exécution sur instruments d'époque impose à l'interprète une révision instrumentale : les points critiques sont notamment la disposition des accords, la gestion des chœurs dans les graves et enfin, dans deux cas, la nécessité de faire une transposition du ton. La transposition est certainement l'aspect qui laisse plus de doutes sur la possibilité que la *Partita* BWV 1006a et la *Suite* BWV 996 soient réellement destinées au luth : en effet mi mineur était un ton très rare au luth (chez Weiss sur 853 pièces seulement deux mouvements sont dans ce ton) et mi majeur est encore plus rare (aucun morceau de Weiss). Il est très probable que Bach ait abordé la composition pour luth de manière abstraite, en imaginant un luth idéal, sans pouvoir vérifier dans les détails si ses textes étaient jouables.

D'autre part, la musique pour luth s'écrivait à l'époque avec le système de la tablature, c'est-à-dire l'annotation non pas des notes et de leur hauteur mais du geste nécessaire pour les produire. Bach devait être bien conscient que ses textes ne seraient qu'une base sur laquelle serait rédigée une version en tablature destinée aux joueurs de luth. Il est donc très improbable que Bach ait rédigé ses textes en pensant qu'ils étaient définitifs : ils l'étaient sur le plan musical mais il savait parfaitement qu'il était nécessaire d'en pré-

parer une tablature et qu'il ne pouvait pas faire ce passage en autonomie. Les tablatures connues aujourd'hui de la Suite BWV 995 (peut-être rédigée par Adam Falckenhagen), de la *Partita* BWV 997 et de la *Fugue* BWV 1000 sont un témoignage de cette méthode de travail, même si rien ne prouve que Bach les ait approuvées.

Sur les sept compositions pour luth de Bach, il n'y a que trois autographes : la *Suite en sol mineur* BWV 995 et le *Prélude, Fugue et Allegro en mi bémol majeur* BWV 998 avec indication de la destination instrumentale, et enfin la *Partita en mi majeur* BWV 1006a dépourvue de frontispice et sans indications sur l'instrument pour lequel elle a été conçue. Les autres compositions sont toutes transmises à travers des copies destinées à des instruments à clavier ou par des tablatures pour luth. L'attribution de ces dernières au luth est due, dans le cas du *Prélude en do mineur* BWV 999, à une indication explicite du copiste et, dans le cas de la *Partita en do mineur* BWV 997 et *Fuga en sol mineur* BWV 1000, à l'existence d'une tablature de Johann Christian Weyrauch. Dans le cas de la *Suite en mi mineur* BWV 996, l'attribution au luth est sans fondement : il s'agit manifestement d'une erreur musicologique engendrée par la publication 1897.

La **Suite BWV 995** a pour titre sur l'autographe *Suite pour la luth par J.S. Bach*. Datée de 1727-1731, cette Suite est un arrangement de la cinquième suite pour violoncelle solo BWV 1011. Selon un témoignage du compositeur et musicographe Johann Friederich Reichardt, qui reporte un témoignage de Johann Friedrich Agricola (un élève de Bach), se référant aux Sonates et Partitas pour violon solo : « *Leur auteur les jouait souvent lui-même au clavicorde et y ajoutait autant d'harmonie qu'il le jugeait nécessaire. Il reconnaissait ainsi la nécessité d'une harmonie sonore qui ne pouvait être pleinement atteinte dans ces compositions* ». La Suite BWV 995 peut donc être considérée comme un témoignage écrit d'une pratique domestique qui est aussi à l'origine des versions pour luth de la Partie BWV 1006a et BWV 1000.

La **Suite BWV 996**, dont le titre apocryphe est *Praeludio con La Suite da Giov. Bast. Bach aufs Lauten-Werk*, est une composition de jeunesse datant de la période 1708-1717 et nous est parvenue à travers trois manuscrits de Johann Gottfried Walther (arrière-cousin de Bach), Heinrich Nikolaus Gerber (élève de Bach) et de copiste anonyme. Écrit pour le Lautenwerk, instrument à clavier semblable au clavecin mais muni de cordes de boyau qui lui conféraient une sonorité semblable au luth, cette suite est manifestement écrite pour

un instrument à clavier et de nombreux passages sont très peu idiomatiques au luth. Elle est aujourd'hui assimilée aux œuvres pour luth du Kantor sur la base d'une erreur musicologique d'attribution acquise comme une tradition, et en considération d'une recherche de timbre à laquelle Bach fut certainement sensible, étant donné que plusieurs sources indiquent qu'il s'est fait construire à Leipzig en 1740 un Lautenclavicymbel (c'est-à-dire un Lautenwerk) par Zacharias Hildebrans.

La **Partita BWV 997** survit dans 17 manuscrits, dont seulement 4, destinés au clavecin, sont attribués au cercle de Bach, c'est-à-dire aux copistes et aux élèves de Bach. De plus, une rédaction en tablature portant le titre *Partita al Liuto* est attribuée à Johann Christian Weyrauch. Cette dernière version est cependant en trois mouvements, une *Fantasia* (identique au *Prélude* des autres sources), une *Sarabande* et une *Gigue*, tandis que la longue *Fuga* et le *Double* sont omis, probablement en raison de la complexité excessive pour le luth de ces deux mouvements. Œuvre de la maturité - elle date en effet entre 1738 et 1741- dans les versions pour clavier, cette suite prend le titre de Sonate qui convient le mieux au caractère de l'œuvre. Cette *Partita* présente une imposante *Fugue* en trois parties avec *Da capo*, forme rare dans l'œuvre de Bach mais présente dans ses compositions pour luth deux fois (BWV 998).

La **Partita BWV 1006a** est autographe mais sans le frontispice qui devait contenir l'indication de la destination instrumentale, qui reste encore incertaine. Les hypothèses les plus crédibles sont deux : le luth ou le clavecin. La notation sur deux portées fait penser au clavecin, mais d'après les manuscrits de la *Suite* BWV 995 et du *Prélude, Fuga et Allegro* BWV 998, nous savons que Bach utilisait également ce type de notation pour le luth. En outre, l'écriture n'est pas adhérente aux possibilités du clavecin tandis qu'avec une transposition d'un demi ton on obtient une œuvre pour luth parfaitement idiomatique. La *Partita*, datant d'environ 1740, est une harmonisation de la troisième *Partita pour violon* en mi majeur BWV 1006, composée quelques années plus tôt. La composition s'ouvre par un *Prélude* à mouvement perpétuel qui fut une pièce très aimée par Bach lui-même au point de l'utiliser dans quatre compositions différentes (deux fois à l'ouverture des Cantates BWV 29 et 120).

Le titre original de **Prélude, Fugue et Allegro BWV 998** - *Prelude pour la luth à Cembal. par J. S. Bach* - souligne le corps unique constitué par cette composition datant de la

période 1740-45. La double destination instrumentale met une fois de plus en évidence le peu de préoccupation de l'auteur d'adhérer aux possibilités réelles du luth.

Le seul manuscrit survivant du **Prélude BWV 999** est l'œuvre de Johann Peter Kellner et porte le titre *Praelude in C mol. pour la Lute de Johann Sebastian Bach*. Cette petite pièce est l'œuvre de Bach qui adhère le plus aux particularités phoniques du luth, avec sa structure régulière et répétée d'arpèges de la main droite avec changement des positions de la main gauche presque à chaque mesure.

La **Fuga BWV 1000** nous est parvenue à travers une tablature rédigée par Johann Christian Weyrauch et portant le titre suggestif en italien de *Fuga del Signore Bach*. Il s'agit là aussi d'un arrangement, à savoir le second mouvement de la première *Sonate pour violon en sol mineur* BWV 1001. La qualité de la transcription est cependant bien différente de celle de la *Suite* BWV 995 et de la *Partita* BWV 1006a. En particulier, l'ajout de quelques mesures et l'utilisation incohérente des plus grandes ressources vers les graves du luth rendent tout à fait improbable que Bach lui-même soit l'auteur de cet arrangement. C'est pour cette raison que de nombreux interprètes d'aujourd'hui, parmi lesquels Evangelina Mascardi, préfèrent prendre comme texte de référence la partition pour violon, en utilisant la tablature de Weyrauch plus comme prétexte pour une nouvelle transcription que comme véritable source.

Les trois luths joués par Evangelina Mascardi dans cet enregistrement ont été construits par Cezar Mateus et sont inspirés des travaux du luthier Johann Christian Hoffmann (Lipsia 1683-1750) qui fut avec Bach, parrain de baptême du deuxième fils de Johann Christian Weyrauch. Les tonalités sont originales à l'exception des deux œuvres en mi : la *Suite* BWV 996 est transposée en fa dièse mineur et la *Partita* BWV 1006a est jouée en fa majeur.

Turin, le 3 novembre 2021

Die Lautenwerke von Johann Sebastian Bach

von Frédéric Zigante

Die sieben Kompositionen, die gemeinhin als Werke für Laute von Johann Sebastian Bach bezeichnet werden, scheinen trotz mehr als einem Jahrhundert vertiefter Studien das Geheimnis ihrer Entstehung, ihrer instrumentalen Bestimmung und Bachs Konzeption des Instruments, das dank seiner letzten organologischen Entwicklung nach fast drei ruhmvollen Jahrhunderten weiterhin die Aufmerksamkeit der wichtigsten musikalischen Künstler auf sich zog, nicht vollständig lüften zu wollen. Sicher ist nur, dass sie tatsächlich von Bach stammen und nicht apokryphe Werke sind, wie einige derjenigen, die 1897 in Band 45 der ersten Ausgabe der Bach-Gesellschaft erschienen, als diese sieben Kompositionen zum ersten Mal gedruckt wurden.

■ 12

Während des 18. Jahrhunderts erfuhr die Laute in fast ganz Europa einen Niedergang, um am Ende des Jahrhunderts endgültig von der musikalischen Bühne zu verschwinden. In Deutschland hingegen erlebte sie eine beeindruckende Blüte, die nötige Voraussetzung für die Entstehung des auffälligsten germanischen Erbes in der Literatur dieses Instruments. Die blühende Schule der deutschen Lautenisten des 18. Jahrhunderts entstammt direkt der französischen Schule des 17. Jahrhunderts, von der sie den innovativen *Akkord nouveau* (in d-Moll in den ersten sechs Chören des hohen Registers und dann sieben diatonische Chöre im tiefen Register, die je nach Tonalität gestimmt werden können) übernommen hatte. Ihre Musikerpalette war reich an Virtuosen, dessen Namen

Frédéric Zigante, Gitarrist, Lautenist und Musikwissenschaftler, unterrichtet Gitarre am Konservatorium "G. Verdi" in Mailand. Er hat weltweit Konzerte gegeben und 24 CDs aufgenommen, wobei er stets die Interpretentätigkeit mit der Leidenschaft für Musikwissenschaft und Forschung in Einklang brachte. Er hat etwa fünfzig Bücher mit verschiedenen kritischen Ausgaben veröffentlicht, darunter die Gesamtwerke für Gitarre von Villa-Lobos und Alexandre Tansman. Als fleißiger Interpret der Lautenwerke Johann Sebastian Bachs, die er im Jahr 2000 auf einer Doppel-CD einspielte, gab er auch eine bei Ricordi erschienene Edition heraus.

nicht nur lokal bekannt waren, allen voran Silvius Leopold Weiss (1687-1750).

Es war daher selbstverständlich, dass Bach, ein Musiker von höchster Empfindsamkeit, sich für das Instrument interessierte, zumal er bei mehreren Gelegenheiten mit Lautenisten von hohem Niveau in Kontakt stand. Die letzten 27 Jahre seines Lebens verbrachte Bach in Leipzig. Die Stadt war seit dem 16. Jahrhundert ein Zentrum großer Lautenaktivitäten, und hier hatte er zahlreiche berufliche und freundschaftliche Kontakte zu Musikern, deren Aktivitäten in irgendeiner Weise mit der Laute verbunden waren. In dieser Zeit verwendete Bach die Laute auch in groß angelegten Kompositionen wie den frühen Fassungen der *Johannes-Passion* BWV 245 und der *Matthäus-Passion* BWV 244 sowie in der *Trauer-Ode* BWV 198.

Zu den vielen Lautenisten, die Bach kannte, gehören Künstler wie Silvius Leopold Weiss und sein Schüler Johann Kropfffangs, aber Johann Christian Weyrauch (1694-1771), ein persönlicher Freund des Kantors, Lautenist und Jurist, dem zwei Tabulaturversionen von Bachs Kompositionen zugeschrieben werden, ist von einer gewissen Bedeutung, allerdings mehr wegen seiner engen Vertrautheit mit Bach als wegen seiner musikalischen Kunst, da keine Lautenkompositionen von ihm überliefert sind.

BWV 995 und 998 waren mit Sicherheit für die Laute bestimmt, wie man durch einen ausdrücklichen Hinweis auf dem autographischen Manuskript feststellen kann. In diesen beiden Stücken gibt es verschiedene Aspekte, die darauf hindeuten, dass Bach zwar eine allgemeine Kenntnis der Möglichkeiten des Instruments und seines Idioms hatte, aber nicht über genügend direkte Praxis verfügte, um eine Komposition zu schreiben, die in allen Einzelheiten aufgeführt werden konnte. Aus diesem Grund verlangt eine Aufführung auf historischen Instrumenten vom Interpreten eine instrumentale Überarbeitung, die vor allem den Aufbau der Akkorde, die Bässe und schließlich, in zwei Fällen, einen unverzichtbaren Wechsel der Tonart betrifft. Der Wechsel der Tonart ist sicherlich der Aspekt, der die größten Zweifel an der Echtheit der Lautenbestimmung der *Partita* BWV 1006a und der *Suite* BWV 996 aufkommen lässt: e-Moll war in der Tat eine sehr seltene Tonart auf der Laute (bei Weiss sind von 853 Stücken nur zwei Einzelsätze in dieser Tonart) und E-Dur ist noch seltener (keine Stücke bei Weiss). Es ist sehr wahrscheinlich, dass Bach sich der Lautenkomposition auf abstrakte Weise näherte, indem er sich eine ideale Laute vorstellte, ohne die Ausführbarkeit seiner Musik im Detail überprüfen zu können. Andererseits wurde Lautenmusik zu dieser Zeit nach dem System der Tabulatur geschrieben: Es wurden nicht

Tonhöhen notiert, sondern die Gesten, die notwendig waren, um sie zu erzeugen, und Bach musste sich bewusst sein, dass seine Texte nur ein Ausgangspunkt für eine Version in Tabulatur darstellten.

Schwer zu glauben, dass Bach seine Texte für eine Endfassung halten konnte: Sie waren zwar musikalisch endgültig, aber er war sich bewusst, dass eine Tabulatur notwendig war, ebenso wie er wusste, dass er nicht in der Lage war, selbst dafür zu sorgen.

Die überlieferten Tabulaturen der *Suite* BWV 995 (möglicherweise von Adam Falckenhagen geschrieben), der *Partita* BWV 997 und der *Fuge* BWV 1000 zeugen von diesem Verfahren, auch wenn es keinen Beweis dafür gibt, dass Bach sie geteilt hat.

Nur drei der sieben Kompositionen für Laute sind als Autograph vorhanden: die *Suite* g-Moll BWV 995 und das *Präludium, Fuge und Allegro* Es-Dur BWV 998 (mit einer ausdrücklichen Angabe des Instruments), und schließlich die *Partita* E-Dur BWV 1006a ohne Titelblatt und ohne Angabe des Instruments.

Die anderen Kompositionen sind alle durch Abschriften in Klavierpartitur oder durch Lautentabulaturen überliefert worden.

Man betrachtet das *Präludium* c-Moll BWV 999 mit Sicherheit als Lautenmusik dank einer ausdrücklichen Angabe des Kopisten, wohingegen von der *Partita* c-Moll BWV 997 und der *Fuge* g-Moll BWV 1000 eine Lautentabulatur von Johann Christian Weyrauch vorhanden ist. Im Falle der *Suite* e-Moll BWV 996 ist die Zuschreibung an die Laute jedoch unbegründet: Es handelt sich eindeutig um einen musikwissenschaftlichen Irrtum, der 1897 entstanden ist.

Die ***Suite BWV 995*** trägt in Bachs Autograph den Titel „Suite pour la Luth par J.S. Bach“. Diese Suite wurde 1727-1731 datiert und ist eine Bearbeitung der fünften Suite für Violoncello solo BWV 1011. Über die Sonaten und Partiten für Violine solo schreibt der Komponist und Musikschriftsteller Johann Friederich Reichardt über dem Zeugnis von Johann Friedrich Agricola (einem Schüler von Bach): „Ihr Verfasser spielte sie selbst oft auf dem Clavichorde, und fügte von Harmonie so viel dazu bey, als er für nothig befand.“ Er erkannte also die Notwendigkeit einer Klangharmonie, die in diesen Kompositionen nicht vollständig erreicht werden konnte. Die *Suite* BWV 995 kann somit als schriftliches Zeugnis einer Praxis der Hausmusik betrachtet werden, die auch den Lautenfassungen der *Partita* BWV 1006a und der *Fuge* BWV 1000 zugrunde liegt.

Die **Suite BWV 996**, deren apokrypher Titel „Praeludio con La Suite da Giov. Bast. Bach aufs Lauten-Werk“ ist eine frühe Komposition aus den Jahren 1708-1717, die in drei handschriftlichen Abschriften von Johann Gottfried Walther (Bachs Cousin), Heinrich Nikolaus Gerber (Bachs Schüler) und einem anonymen Kopisten überliefert ist. Die Suite wurde für das Lautenwerk geschrieben, ein Tasteninstrument, das dem Cembalo ähnelt, aber mit Darmsaiten ausgestattet ist, die ihm einen lautenähnlichen Klang verleihen. Sie ist eindeutig für ein Tasteninstrument geschrieben und in vielen Passagen für die Laute völlig ungeeignet. Heute wird es aufgrund eines zur Tradition gewordenen musikwissenschaftlichen Zuschreibungsfehlers und aufgrund einer Klangfarbenforschung, für die Bach sicherlich empfänglich war, den Lautenwerken des Kantors zugeordnet, da verschiedene Quellen darauf hinweisen, dass er 1740 in Leipzig bei Zacharias Hildebrans ein Lautenclavicymbel (d.h. ein Lautenwerk) bauen ließ.

Die **Partita BWV 997** ist in 17 Handschriften überliefert. Hiervon sind nur vier für das Cembalo bestimmt und dem Umkreis Bachs, d. h. seinen Kopisten und Schülern, zuzuordnen. Darüber hinaus gibt es eine Tabulaturversion mit dem Titel *Partita al Liuto* von Johann Christian Weyrauch. Diese besteht jedoch nur aus drei Sätzen: einer *Fantasia* (die dem Präludium gleicht), einer *Sarabande* und einer *Gigue*. Die lange *Fuge* und das *Double* hingegen wurden weggelassen, wahrscheinlich weil diese beiden Sätze auf der Laute übermäßig kompliziert waren. Diese reife Suite - sie wird auf die Jahre 1738-1741 datiert - trägt in den Cembalofassungen den Titel *Sonate*, was dem Charakter des Stückes eher entspricht. Diese Partita enthält eine beeindruckende dreiteilige Fuge mit *Da capo*, eine seltene Form in Bachs Werk, die jedoch zweimal in seinen Lautenkompositionen vorkommt (BWV 998).

Von der **Partita BWV 1006a** bleibt der Autograph, aber es fehlt das Frontispiz, das einen Hinweis auf die instrumentale Bestimmung enthalten musste, die somit ungewiss bleibt. Es gibt zwei Hypothesen: entweder die Laute oder das Cembalo. Die Notation in zwei Notensystemen deutet auf das Cembalo hin, aber aus den Handschriften der Suite BWV 995 und des Präludium, Fuge und Allegro BWV 998 wissen wir, dass Bach diese Art der Notation auch für die Laute verwendete. Außerdem sind der Tonumfang und die Schreibweise nicht für die Möglichkeiten des Cembalos geeignet, während eine einfache Halbtontransposition ein vollkommen idiomatisches Lautenstück ergibt. Die um 1740 entstandene *Partita* ist eine Harmonisierung der *Dritten Partita für Violine solo* in E-Dur BWV 1006, die nur einige Jahre früher komponiert wurde. Die Komposition beginnt mit

einem Präludium in *moto perpetuo*, das von Bach selbst so geliebt wurde, dass er es in vier verschiedenen Kompositionen verwendete (zweimal zu Beginn der Kantaten BWV 29 und 120).

Der Originaltitel des Werkes **Präludium, Fuge und Allegro BWV 998** - „Prelude pour la luth à Cembal. par J. S. Bach“ - hebt den einzigartigen Charakter dieser Komposition aus den Jahren 1740-45 hervor. Die zweifache instrumentale Bestimmung verdeutlicht einmal mehr, dass es dem Autor nicht darum geht, sich an die tatsächlichen Möglichkeiten der Laute zu halten.

Das einzige erhaltene Manuskript des **Prélude BWV 999** stammt von Johann Peter Kellner und trägt den Titel „Praelude in C mol. pour la Lute di Johann Sebastian Bach“. Dieses kleine Werk hält sich am engsten an die Besonderheiten der Laute: während die rechte Hand regelmäßige und wiederholte Arpeggien spielt, hat die linke Hand einen Positionswechsel in fast jedem Takt.

Die **Fuge BWV 1000** ist in einer von Johann Christian Weyrauch verfassten Tabulatur mit dem vielsagenden Titel „Fuga del Signore Bach“ überliefert. Auch hier handelt es sich um eine Bearbeitung, insbesondere des zweiten Satzes der ersten Sonate für Violine solo in g-Moll BWV 1001. Die Qualität der Transkription unterscheidet sich jedoch deutlich von der der *Suite* BWV 995 und der *Partita* BWV 1006a: Wegen der Hinzufügung einiger Takte und der uneinheitlichen Verwendung des tiefen Tonumfangs der Laute erscheint es zweifelhaft, dass Bach selbst diese Bearbeitung verfasste. Aus diesem Grund verwenden heute viele Interpreten, darunter Evangelina Mascardi, die Violinpartitur als Referenztext, wobei sie Weyrauchs Tabulatur eher als Vorwand für eine neue Transkription denn als eigentliche Quelle nutzen.

Evangelina Mascardi spielt in dieser Aufnahme drei Lauten, gebaut von Cezar Mateus, der sich von den Werken des Geigenbauers Johann Christian Hoffmann (Leipzig 1683-1750), der neben Bach Taufpate des zweiten Sohnes von Johann Christian Weyrauch war, leiten lässt. Die Tonarten sind original, mit Ausnahme der beiden Stücke in E: Die Suite BWV 996 ist in fis-Moll transponiert und die Partita BWV 1006a wird in F-Dur gespielt.

Le opere per liuto di Johann Sebastian Bach

di Frédéric Zigante

Le sette composizioni comunemente chiamate opere per liuto di Johann Sebastian Bach, malgrado più di un secolo di studi approfonditi, non sembrano voler svelare completamente il mistero della loro genesi, della loro reale destinazione strumentale e della concezione bachiana dello strumento, che nella sua ultima evoluzione organologica continuava, dopo quasi tre secoli di gloria, a riscuotere attenzioni del più alto lignaggio musicale. L'unica certezza è che esse sono effettivamente di Bach, e non lavori apocrifi come parte di quelli che si trovavano nel Vol. 45 della prima "Bach Gesellschaft", pubblicato nel 1897, quando queste sette composizioni furono stampate per la prima volta.

Nel corso del Settecento il liuto affronta, in quasi tutta l'Europa, una fase di declino che l'avrebbe portato alla definitiva scomparsa dalla scena musicale alla fine del secolo; al contrario, in Germania esso conobbe un'imponente fioritura che fu il presupposto per la nascita del più cospicuo lascito germanico alla letteratura dello strumento. La fiorente scuola di liutisti tedeschi del XVIII secolo, diretta discendente della scuola francese del Seicento della quale adotta l'innovativo *accord nouveau* (in re minore nei primi sei cori del registro acuto e poi sette cori diatonici nel registro basso scordabili secondo la tonalità), fu altamente virtuosistica e ricca di nomi che andarono ben oltre la semplice fama locale, primo fra tutti Silvius Leopold Weiss (1687-1750). Fu quindi naturale che un musicista del livello e della sensibilità di Bach si interessasse allo strumento, tanto più che egli si trovò più volte a contatto con liutisti di grande levatura. Lipsia, dove Bach trascorse gli ultimi 27

17 ■

Frédéric Zigante, chitarrista, liutista e musicologo, è docente al Conservatorio « G. Verdi » di Milano. Ha dato concerti in tutto il mondo e ha inciso 24 cd, riuscendo sempre a conciliare l'attività di interprete con la passione per la musicologia e la ricerca. Ha pubblicato una cinquantina di libri con diverse edizioni critiche tra le quali le opera complete per chitarra di Villa-Lobos e Alexandre Tansman. Assiduo interprete delle opere per liuto di Johann Sebastian Bach, che ha registrato in un doppio cd nel 2000, ne ha anche curato un'edizione pubblicata da Ricordi.

anni della sua vita, era infatti sempre stata un centro di grande attività liutistica fin dal XVI secolo, e nella città egli ebbe numerosi contatti sia professionali sia amichevoli con musicisti la cui attività era in qualche modo legata al liuto. In questo periodo Bach utilizzò il liuto anche in composizioni di grande respiro come le prime versioni della *Johannes-Passion* BWV 245 e della *Matthäus-Passion* BWV244 e nella *Trauer Ode* BWV 198.

Fra i tanti liutisti conosciuti da Bach, tra i quali ci fu anche Silvius Leopold Weiss e il suo allievo Johann Kropffangs, assume una certa importanza, più per la stretta familiarità con Bach che per la sua arte musicale, visto che non ci è pervenuta alcuna sua composizione liutistica, Johann Christian Weyrauch (1694-1771), amico personale del Kantor, liutista ed avvocato, cui sono attribuite due redazioni in intavolatura di composizioni bachiane.

Nei due brani che furono certamente destinati al liuto, BWV 995 e 998, giunti autografi con esplicita indicazione della destinazione strumentale, vi sono diversi aspetti che fanno intuire che Bach avesse una generica conoscenza delle possibilità dello strumento e del suo idioma ma che non ne avesse una pratica diretta tale da consentirgli di redigere un testo eseguibile in tutti i particolari. Per questa ragione un'esecuzione su strumenti d'epoca impone all'esecutore una revisione strumentale riguardante soprattutto la disposizione degli accordi, la gestione dei bordoni del registro basso e infine, in due casi, un indispensabile cambio di tonalità. Il cambio di tonalità è certamente l'aspetto che lascia maggiori dubbi sull'autenticità della destinazione liutistica della *Partita BWV 1006a* e della *Suite BWV 996*: in effetti mi minore era una tonalità rarissima sul liuto (in Weiss su 853 brani solo due singoli movimenti sono in questa tonalità) e mi maggiore è ancora più rara (nessun pezzo di Weiss). È molto probabile che Bach abbia affrontato la composizione per liuto in maniera astratta, immaginando un liuto ideale, senza poter verificare nei dettagli l'eseguibilità dei suoi testi. D'altra parte la musica per liuto all'epoca si scriveva con il sistema dell'intavolatura, cioè l'annotazione non delle note e della loro altezza ma del gesto necessario per produrle, e Bach doveva essere ben consapevole che i suoi testi sarebbero stati solamente una base sulla quale sarebbe stata redatta una versione, in intavolatura, destinata allo strumentista. È dunque molto difficile che Bach abbia redatto i suoi testi pensando che questi fossero definitivi: lo erano sul piano musicale ma sapeva perfettamente che era necessario redigerne un'intavolatura e che sarebbe stato necessario un intervento che non era in grado di fare da solo. Le intavolature pervenute della

Suite BWV 995 (forse redatta da Adam Falckenhagen), della *Partita* BWV 997 e della *Fuga* BWV 1000 sono una testimonianza di questa procedura, anche se nulla prova che Bach le abbia condivise.

Delle sette composizioni per liuto di Bach soltanto tre ci sono tramandate autografe: la *Suite in sol minore* BWV 995 e il *Preludio, Fuga e Allegro in mi bemolle maggiore* BWV 998 con indicazione esplicita della destinazione strumentale, e infine la *Partita in mi maggiore* BWV 1006a priva di frontespizio e senza indicazioni sullo strumento per la quale fu concepita. Le altre composizioni sono tutte tramandate attraverso copie destinate a strumenti a tastiera o attraverso intavolature per liuto. L'attribuzione di queste ultime al liuto è dovuta, nel caso del *Prélude in do minore* BWV 999, ad un'indicazione esplicita del copista e, nel caso della *Partita in do minore* BWV 997 e della *Fuga in sol minore* BWV 1000, all'esistenza della stesura in intavolatura di Johann Christian Weyrauch; nel caso della *Suite in mi minore* BWV 996, invece, l'attribuzione al liuto è priva di fondamento: si tratta palesemente di un errore musicologico generato dalla pubblicazione 1897.

La ***Suite BWV 995*** ha per titolo nell'autografo bachiano "Suite pour la luth par J.S. Bach". Datata 1727-1731, questa Suite è un arrangiamento della quinta suite per violoncello solo BWV 1011. Secondo una testimonianza del compositore e musicografo Johann Friederich Reichardt, che riferisce una testimonianza di Johann Friedrich Agricola (allievo di Bach), a proposito delle Sonate e Partite per violino solo: "Il loro autore le suonava sovente egli stesso al clavicordo e vi aggiungeva tanta armonia quanta ne riteneva necessaria. Egli riconosceva così la necessità di un'armonia sonora che non poteva essere pienamente raggiunta in queste composizioni". La Suite BWV 995 può dunque essere considerata una testimonianza scritta di una prassi domestica che è all'origine anche delle versioni per liuto della *Partita* BWV 1006a e della *Fuga* BWV 1000.

La ***Suite BWV 996***, il cui titolo apocrifo è "Praeludio con La Suite da Giov. Bast. Bach aufs Lauten-Werk", è una composizione giovanile risalente al periodo 1708-1717 ed è pervenuta in tre copie manoscritte di Johann Gottfried Walther (procugino di Bach), Heinrich Nikolaus Gerber (allievo di Bach) e di copista anonimo. Scritta per il Lautenwerk, strumento a tastiera simile al clavicembalo ma munito di corde di budello che gli conferivano una sonorità simile al liuto, questa suite è palesemente scritta per uno strumento a tastiera e in molti passaggi completamente inadatta al liuto. Essa viene oggi assimilata alle opere

per liuto del Kantor in virtù di un errore musicologico di attribuzione acquisito come una tradizione, e in virtù di una ricerca timbrica cui certamente Bach fu sensibile, dato che da diverse fonti risulta che egli si fosse fatto costruire a Lipsia nel 1740 un Lautenclavicymbel (cioè un Lautenwerk) da Zacharias Hildebrans.

La **Partita BWV 997** è tramandata in 17 manoscritti, di cui soltanto quattro, destinati al clavicembalo, sono attribuibili alla cerchia di Bach cioè a copisti ed allievi di Bach. In più è pervenuta una redazione in intavolatura intitolata *Partita al Liuto* dovuta a Johann Christian Weyrauch. Quest'ultima versione risulta però in soli tre movimenti, una *Fantasia* (identica al *Prélude*), una *Sarabande* e una *Gigue* mentre la lunga *Fuga* e il *Double* sono omessi, probabilmente a causa dell'eccessiva complessità per il liuto di questi due movimenti. Opera della maturità - viene infatti datata tra il 1738 e il 1741- nelle versioni clavicembalistiche questa suite assume il titolo di *Sonata* che più si addice al carattere del brano. Questa *Partita* presenta una imponente *Fuga* tripartita con Da capo, forma rara nell'opera di Bach ma presente nelle sue composizioni per liuto ben due volte (BWV 998).

La **Partita BWV 1006a** è autografa ma priva del frontespizio che doveva contenere l'indicazione della destinazione strumentale che rimane tuttora incerta. Le ipotesi più accreditate sono due: il liuto o il clavicembalo. La notazione su due pentagrammi fa pensare al clavicembalo, ma dai manoscritti della *Suite* BWV 995 e del *Preludio, Fuga e Allegro* BWV 998 sappiamo che Bach usava questo tipo di notazione anche sul liuto. Inoltre la tessitura e il tipo di scrittura non sono aderenti alle possibilità del cembalo mentre con un innalzamento della tonalità d'impianto di un semitono si ottiene un brano liutistico perfettamente idiomatizzato. La *Partita*, risalente al 1740 circa, è un'armonizzazione della *Terza Partita* per violino solo in mi maggiore BWV 1006, brano composto qualche anno prima. La composizione si apre con un *Preludio* a moto perpetuo che fu un pezzo amatissimo da Bach stesso tanto da indurlo ad utilizzarlo in ben quattro composizioni diverse (due volte in apertura delle Cantate BWV 29 e 120).

Il titolo originale di **Preludio, Fuga e Allegro BWV 998** - "Prelude pour la luth ò Cembal. par J. S. Bach" - sottolinea il corpo unico costituito da questa composizione risalente al periodo 1740-45. La doppia destinazione strumentale evidenzia ancora una volta la scarsa preoccupazione dell'autore per l'aderenza alle reali possibilità del liuto.

L'unico manoscritto sopravvissuto del **Prélude BWV 999** è opera di Johann Peter Kellner e porta il titolo "Praelude in C mol. pour la Lute di Johann Sebastian Bach". Il piccolo

lavoro è il brano bachiano che maggiormente aderisce alle peculiarità foniche del liuto, con la sua struttura regolare e reiterata di arpeggi della mano destra con cambio delle posizioni tastate con la sinistra quasi in ogni battuta.

La **Fuga BWV 1000** è giunta a noi attraverso una intavolatura redatta da Johann Christian Weyrauch e recante il titolo suggestivo di “Fuga del Signore Bach”. Si tratta, anche in questo caso, di un arrangiamento, e precisamente del secondo movimento della prima *Sonata* per violino solo in sol minore BWV 1001. La qualità della trascrizione è tuttavia ben diversa da quella della *Suite* BWV 995 e della *Partita* BWV 1006a: in particolare l’aggiunta di alcune battute e l’uso incoerente delle maggiori risorse nel registro basso del liuto rendono del tutto improbabile che Bach stesso sia l’autore di questo arrangiamento. È per questa ragione che molti interpreti odierni, tra i quali anche Evangelina Mascardi, preferiscono prendere come testo di riferimento la partitura per violino, utilizzando l’intavolatura di Weyrauch più come pretesto per una nuova trascrizione che come fonte vera e propria.

I tre liuti suonati da Evangelina Mascardi in questa registrazione sono stati costruiti da Cezar Mateus e sono ispirati ai lavori del liutaio Johann Christian Hoffmann (Lipsia 1683–1750) che fu insieme a Bach, padrino di battesimo del secondo genito di Johann Christian Weyrauch. Le tonalità sono originali ad eccezione dei due brani in mi: la *Suite* BWV 996 viene trasportata in fa diesis minore e la *Partita* BWV 1006a viene suonata in fa maggiore.

Torino, 3 novembre 2021



Born in Buenos Aires in 1977, after graduating there in guitar, then in lute (Basel), **Evangelina Mascardi** has played regularly as a continuist with the most brilliant ensembles (Hespèrion XXI, 415, Il Giardino Armonico, Zefiro, Monteverdi Choir), then focused mainly on solo lute repertoire. Constantly praised by critics, she has performed number of recitals (Barcelona, Wien, London, Genève, Daroca, Milan). In 2011 she recorded for Arcana as a soloist "Ferita d'amore" with music by Bellerofonte Castaldi and in 2019 "Milano Spagnola" a project dedicated to instrumental music of the early 1500s. Evangelina teaches Lute at the Conservatorio "A. Vivaldi" in Alessandria (Italy).

Née à Buenos Aires en 1977, après sa maîtrise de guitare (Buenos Aires) et de luth (Bâle), **Evangelina Mascardi** a longuement joué en tant que continuiste (entre autres avec Hespèrion XXI, 415, Il Giardino Armonico, Zefiro, Monteverdi Choir), en se vouant après au répertoire en solo. Accueillie par des critiques positives, elle se produit dans nombreux festivals (Barcelone, Vienne, Londre, Genève, Daroca, Milan). En 2011, elle a enregistré pour Arcana en tant que soliste «Ferita d'amore» avec musique de Bellerofonte Castaldi et en 2019 «Milano Spagnola» un projet dédié à la musique instrumentale du début des années 1500. Elle est professeur de Luth au Conservatoire "A. Vivaldi" de Alessandria (Italie).

1977 in Buenos Aires geboren, nach ihrem Abschluss in Gitarre (Buenos Aires) und Laute (Basel), hat **Evangelina Mascardi** lange Zeit mit den wichtigsten Ensembles für Alte Musik gespielt (u.a. Hespèrion XXI, 415, Il Giardino Armonico, Zefiro, Monteverdi Choir), später widmet sich vor allem dem Solorepertoire, mit dem er auf wichtigen europäischen Festivals (Barcelona, Wien, London, Genf, Daroca, Mailand) auftritt und immer positive Kritiken sammelt. 2011 nahm sie für Arcana als Solistin „Ferita d'amore“ mit Musik von Bellerofonte Castaldi auf und 2019 „Milano Spagnola“ ein Projekt, das sich der Instrumentalmusik des frühen 16. Jahrhunderts widmet. Evangelina unterrichtet Laute am "A. Vivaldi" Konservatorium in Alessandria (Italien).

Nata a Buenos Aires nel 1977, dopo il diploma di chitarra (Buenos Aires) e di liuto (Basilea), **Evangelina Mascardi** ha suonato a lungo con i principali ensemble di musica antica (tra cui Hespèrion XXI, 415, Il Giardino Armonico, Zefiro, Monteverdi Choir), dedicandosi poi soprattutto al repertorio solistico, con cui si esibisce, raccogliendo critiche sempre positive, in importanti festival europei (Barcellona, Vienna, Londra, Ginevra, Daroca, Milano). Nel 2011 registra per Arcana come solista "Ferita d'amore" con musiche di Bellerofonte Castaldi e nel 2019 "Milano Spagnola" progetto dedicato alla musica strumentale del primo '500. Insegna Liuto al Conservatorio "A. Vivaldi" di Alessandria.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Complete Lute Works

CD 1

Suite pour la Luth par J.S. Bach BWV 995

01.	Prélude	05:51
02.	Allemande	06:21
03.	Courante	02:32
04.	Sarabande	02:45
05.	Gavotte I – Gavotte II en Rondeaux	04:55
06.	Gigue	02:37

Prelude pour la Luth o. Cembal par J.S. Bach BWV 998

07.	Prélude	02:49
08.	Fuga	07:18
09.	Allegro	04:19

■ 24

10.	Praelude in C moll pour la luth di Johann Sebastian Bach BWV 999	02:14
-----	---	-------

Praeludio con la Suite da Gio. Bast. Bach BWV 996

11.	Praeludio (Passaggio – Presto)	02:56
12.	Allemande	03:13
13.	Courante	02:57
14.	Sarabande	03:42
15.	Bourée	01:21
16.	Giga	04:13

Total Time 60:11

CD 2

	Partita BWV 1006a	
01.	Prélude	04:29
02.	Loure	04:14
03.	Gavotte en Rondeaux	03:33
04.	Menuet I – Menuet II	04:17
05.	Bou[r]ée	02:01
06.	Gigue	02:25
	Partita al Liuto composta dal Sig. J.S. Bach BWV 997	
07.	Prélude	03:45
08.	Fuga	08:08
09.	Sarabande	05:13
10.	Gigue	03:30
11.	Double	03:28
12.	Fuga del Signore Bach BWV 1000	05:29
	Total Time	50:41

Evangelina Mascardi – lutes

13-course baroque lutes built by Cezar Mateus (New Jersey, 1999 and 2010)

14-course baroque lute built by Cezar Mateus (New Jersey, 2020)

With the generous support of:

La production de cette enregistrement a été possible grâce au généreux soutien de:

Mit freundlicher Unterstützung von:

Questa produzione è stata possibile grazie al generoso sostegno di:

Claudio Bacciagaluppi, Chiara Banchini

Marius Baumann, Cristina Farnetti

Andreas Finke, Sandro Formini

Betsy Lahaussois, Luigi Locatto

Cezar Mateus, Claus Reunis

Nina Schulke, Petra Spindler

Floris Stehouwer, Carsten Timpe

Frédéric Zigante

Recording dates: 29 February 2020 (BWV 998), 08 June 2020 (BWV 999, 1000), 30-31 January 2021 (BWV 995, 997), 29 May 2021 (BWV 996), 15 September 2021 (BWV 1006a)

Recording venue: Montis Regalis Academy, Mondovì (Cuneo), Italy – except for BWV 1006a, recorded in the Bishop's Palace of Orte (Viterbo), Italy

Producer: Frédéric Zigante

Sound engineer: Davide Ficco, Edoardo Lambertenghi (BWV 1006a)

Editing and mastering: Marco Caiazza

Concept and design: Emilio Lonardo

Layout: Mirco Milani

Images – digipack

Cover picture: Evangelina Mascardi, December 2021 © Gianni Rizzotti

Images – booklet

Pages 22, 28: Evangelina Mascardi, December 2021 © Gianni Rizzotti

Translations:

English: Fiona Hook – French: Frédéric Zigante – German: Chiara Colm

© 2022 Evangelina Mascardi, under exclusive licence to Outhere Music France

© 2022 Outhere Music France

ARCANA is a label of **OUTHERE MUSIC FRANCE**
31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris
www.outhere-music.com www.facebook.com/OuthereMusic

Artistic Director: Giovanni Sgarla

outhere
M U S I C



