



JOHANN

SEBASTIAN

BACH

TILMAN SKOWRONECK

HARPSICHORD



JOHANN SEBASTIAN BACH

Englische Suite VI d-Moll / English Suite VI d minor (BWV 811)

01	Prélude	09:02
02	Allemande	04:29
03	Courante	02:45
04	Sarabanda	02:31
05	Double	02:37
06	Gavotte I, Gavotte II (Gavotte I repr.)	04:18
07	Gigue	04:13

08-10	Prelude, Fugue, Allegro Es-Dur / E flat major (BWV 998)	02:35 / 05:13 / 03:19
-------	--	-----------------------

Partita g-Moll. Nach: Partita für Violine d-Moll / Partita g minor. After: Partita for Violin d minor (BWV 1004) *Version Gustav Leonhardt*

11	Allemanda	05:13
12	Corrente	02:48
13	Sarabanda	03:15
14	Giga	04:34
15	Ciaccona	12:02

Total time / Gesamtspielzeit / Durée totale / 総合演奏時間: 69:03

TILMAN SKOWRONECK CEMBALO / HARPSICHORD



J. S. Bachs (1685–1750) sechs sogenannte **Englische Suiten** (BWV 806–811) wurden ungefähr 1715 während Bachs Zeit am Weimarer Hof komponiert (1708–1717). Sie sind nur in Abschriften überliefert. Man kann sich vorstellen, wie jeder der Kopisten die Noten und Verzierungen wiedergeben wollte, aber nicht nur das: vielleicht wollte er auch etwas von Bachs Spiel, seinem Geist oder seinem Unterricht festhalten. Ein musikalisches Manuskript kann so bisweilen den Charakter von einem Tagebuch annehmen, von Memoiren oder von einer Musikrezension – solche Elemente zeigen sich manchmal in den Unterschieden zwischen den einzelnen Quellen.

Trotz ihres Titels (welcher von der Notiz „fait pour les Anglois“ in J. Chr. Bachs Kopie her stammt, deren Bedeutung jedoch unklar geblieben ist) beginnen die meisten der Englischen Suiten mit einem groß angelegten, polyphonen *Prélude* im Stil des italienischen *Concerto Grosso*, während die folgenden Tänze meist in der französischen Manier komponiert sind.

Speziell für das *Prélude* der sechsten Suite (BWV 811) ist, dass es mit einer langsamen Einleitung anfängt, die dem Stück extra Länge und Gewicht gibt. Die *Allemande* ist, typisch für Bach, ein intimes und eng gewobenes Stück mit zahlreichen Imitationen in allen Stimmen. Die *Courante* ist dagegen eine französisch verzierte Melodie über einer durchgehenden Basslinie. Die *Sarabande* wird von einem varierten Double gefolgt, in dem die Akkorde in träumerischer, an den französischen *style brisé* erinnernder Weise aufgefächert werden. Die etwas ehrgeizig daher kommende dreistimmige *Gavotte* alterniert mit einer zweiten *Gavotte* in D-Dur mit einem unschuldigen, pastoralen Charakter. Die humoristisch-naive Oberstimme über einem Lieerkastenartigen Bass erinnert im Charakter etwas an die viel später komponierte Bauernkantate BWV 212.

Eine spezielle Schwierigkeit der *Gigue* sind die häufigen Orgelpunkte, die mittels langer Triller ausgehalten werden (bzw. einigen der Quellen zufolge lange Mordente in der zweiten Hälfte), während von derselben Hand meist noch eine zweite Stimme gespielt wird. Rein technisch gesehen sind dies Vorläufer des sogenannten „Beethoven-Trillers“ wie er aus dem Finale der Waldstein-Sonate Op. 53 und aus seinen späten Klavierwerken bekannt ist. Vielleicht war es diese Schreibweise, zusammen mit der ausgeprägten Chromatik, die Johann Nikolaus Forkel in seiner Bach-Biographie schreiben ließ: „Anfänglich will diese Gigue gar nicht klingen; sie wird aber nach und nach immer schöner, und das, was man bey noch unvollkommenem Vortrag für hart und rauh gehalten hat, fängt allmählich an, immer weicher, sanfter und angenehmer zu werden, bis man am Ende sich nicht satt daran hören und spielen kann.“¹

¹ Johann Nikolaus Forkel, Ueber *Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig: Hoffmeister & Kühnel, 1802), 28.

Bachs **Präludium, Fuge und Allegro in Es-Dur** (BWV 998) wurden etwa zwanzig Jahre nach den Englischen Suiten komponiert. Auf dem Autograph steht die Besetzungsangabe „pour la Luth. ó Cembal“. Die vorwiegend unterstützende Rolle des Basses lässt den Schluss zu, dass Bach hier in erster Linie an die Laute dachte; die Stücke auf dem Cembalo zu spielen kommt also einer Übertragung gleich. Doch ist es eine sehr attraktive Übertragung, vor allem weil die Stücke den klanglich wärmsten Bereich im unteren Mittelregister des Cembalos voll ausnutzen. Der warme Charakter der Tonart Es-Dur und die Spielfiguren geben den Stücken einen pastoralen Charakter, zivilisierter als in der zweiten Gavotte der Englischen Suite.

Die abschließende Suite auf dieser CD ist sowohl ein Tribut an Bach, als auch an Gustav Leonhardt (1928–2012), den eminenten Cembalisten und Alte-Musik Spezialisten. Unter Leonhardts zahlreichen Cembalotranskriptionen von Werken Bachs für diverse Soloinstrumente findet sich eine in g-Moll transponierte **Version der zweiten Partita für Solo-Violine** (BWV 1004), die er 1975 aufnahm und in seinen Konzerten spielte, vor allem in den späten 1970er-Jahren. Leonhardts Transkriptionen wurden 2017 bei Bärenreiter herausgegeben.²

² Bach: *Suiten, Partiten, Sonaten bearbeitet für Cembalo von Gustav Leonhardt*, hrsg. Siebe Henstra (Kassel: Bärenreiter, 2017).

Ähnlich wie bei Bachs Lautenstücken ist diese transponierte Version der berühmten Violinsuite auf das beste Register des Cembali geschrieben und vermeidet so, den hohen Diskant überzustrapazieren. Es gibt viele Passagen von ausgesuchter Schönheit in diesen Bearbeitungen, die ich hier von der gedruckten Ausgabe spiele, mit Korrekturen und einigen Änderungen die von Leonhardts Aufnahme und Bachs Autograph der Originalversion herkommen. Die *Allemanda* ist ein großangelegtes Stück erzählerischer Art. Die *Corrente* ist im Gegensatz zur *Courante* der Englischen Suite im italienischen Stil gehalten und macht rhetorisch Gebrauch von den Ausdrucksmöglichkeiten der unterschiedlichen Lagen in der Oberstimme. Die breiten Gesten der *Sarabanda* kommen auf dem Cembalo besonders gut zu ihrem Recht. Die Anfangstakte der *Giga* lassen eine gestiefelte deutsche Gigue vermuten, doch schnell löst sich die Bewegung in virtuos-quirlige Sechzehntelläufe auf.

Mein persönliches Verhältnis zu der *Ciaccona*, dem Abschlussstück dieser Suite, lässt sich nur etwas umständlich erklären. Im Jahr 2012 wurde ich um meine Teilnahme an einigen Gedenkkonzerten für Gustav Leonhardt gebeten der im Januar desselben Jahres gestorben war. Eines der Stücke, die ich zu diesem Anlass vorbereiten wollte war seine Cembaloverion der *Ciaccona*, mit der er mich zuerst während einer Konzert-Vorlesung ungefähr 1976 beeindruckt hatte. Seine Transkription war im vollen Bewusstsein der Tradition von Klaviertranskriptionen dieses berühmten Stückes gemacht worden, und sie ist so zugleich Konzertstück in dieser Tradition, Repräsentant für das beste Cembalospiel der 1970er und 80er Jahre, aber auch ein Zeichen seiner Suche nach Bach und dem Geist des 18. Jahrhunderts.

Da Leonhardts Transkriptionen wie erwähnt zu der Zeit noch nicht verfügbar waren, musste ich die *Ciaccona* von seiner Aufnahme neu transkribieren, mit Stift, Papier, Kopfhörern und etwas Geduld. Solch eine „copy-cat“ Methode hat ihre Vorteile und Risiken. Natürlich kommt man beim mehrfachen Durchhören einer und derselben Aufnahme der Platzierung der Noten und Verzerrungen nahe genug, und sicherlich trifft man beim transkribieren auch öfter einmal auf den „Geist“ des Spielers, wie ich ihn weiter oben genannt habe. Aber man riskiert auch, eventuelle spontane musikalische Entscheidungen oder irgendwelche persönlichen Eigenheiten mit zu transkribieren, ja sogar die eine oder andere Ungenauigkeit. Wie groß ist ein solches Risiko? Während meiner Arbeit an diesem Projekt wurde ich neugierig. Es lief letzten Endes auf ausführliche Vergleiche aller live-Aufnahmen hinaus, die ich über mehrere Jahre gemacht hatte; nur ganz zum Schluss kehrte ich für einen letzten Vergleich auf Leonhardts Originalaufnahme zurück. Mittlerweile war es mir auch möglich, meine Version mit der Druckversion abzugleichen, sowie mit dem Nachdruck der letzten Seite von Leonhardts Manuskript.

Die hier vorgestellte Fassung ist eine Summierung der Ergebnisse meiner Vergleiche. Über die Jahre hat sich auch meine musikalische Auffassung etwas von Leonhards Interpretation entfernt (wenn auch nicht grundsätzlich). In der Registrierung folge ich jedoch seiner Aufnahme, einerseits als Tribut an ihre erlesene Raffinesse – ein seltener Blick in Leonhardts „Küche“ wie er es nannte – und außerdem, weil die Verteilung auf zwei Manuale im Mittelteil eng mit der Textur verwoben ist.³ Darüberhinaus wollte ich auch diese Registrierung auf einem anderen Instrument ausprobieren und demonstrieren. Leonhardt hatte seine Aufnahme auf einem französischen Cembalo aus der Werkstatt von W. Dowd gemacht, ein Instrument, das ich gut kenne und auf dem ich konzertiert habe (es befindet sich in Privatbesitz in Göteborg). Die Zell-Kopie auf dieser CD hat einen gänzlich anderen Anschlags- und Artikulations-Charakter, ein mehr Lauten-artiges Timbre und eine andere Balance zwischen den Registern. Die resultierenden neuen Klänge bei Beibehaltung der ursprünglichen Registrierung waren für mich ein spezielles Erlebnis.

³ Die Druckversion verzichtet auf die Registrierungsangaben, obwohl die abgedruckte letzte Seite des Manuskripts zeigt, dass zumindest einige Registrierungen mit Bleistift eingetragen wurden.

Das Instrument

Das hier gespielte Cembalo wurde 1766 von meinem Vater Martin Skowronek (1926–2014) für Kunden in Baltimore, Md. gebaut. Es ist dem zweimanualigen Cembalo von Christian Zell (1728) im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe nachempfunden das mein Vater nur wenige Jahre zuvor restauriert hatte. Der „Baltimorer Zell“ war ein spezieller Liebling von meinem Vater und mir selbst – eines der wenigen Instrumente, die häufig in unseren Gesprächen aufkamen. Kurz vor meinem 18. Geburtstag im Juli 1977 besuchte ich das Instrument in Baltimore, wo es im Salon eines sagenhaft dimensionierten Wohnsitzes zu Hause war. Es stand noch auf Sägeböcken, angestarrt von zwei teilnahmslosen siamesischen Katzen. Eine Kopie des ziemlich extravaganten Original-Untergestells war gerade in Arbeit bei R. Regier in Newport, Maine. Nach dem Tode der Besitzer war mein Vater im Stande, das Instrument 2009 zurück zu kaufen und so kam es in den Raum seiner Entstehung zurück, zusammen mit dem dekorierten Untergestell. Das Instrument wurde für diese Aufnahme neu mit Vogelfedern bekielt.

Der Aufnahmerraum

Martin und Susanne Skowronecks „Musikzimmer“ war die eigentliche Cembalowerkstatt; der angrenzende zweiteilige Maschinenraum (für die meisten Besucher Tabu, wegen der grandiosen Unordnung, die dort herrschte) war zu klein für größere Bauprojekte. Das Musikzimmer wurde außerdem häufiger für Aufnahmen genutzt, so z.B. 1965 für Gustav Leonhardts LP mit Stücken von Morley, Tisdall, Bull, Byrd und Randall auf Virginalen und Cembalo.⁴ Leonhardt kehrte im Sommer 1972 zurück für C.P.E.-Bach-Aufnahmen auf Cembalo, Clavichord und Fortepiano. Auch Radio Bremen benutzte den Raum bisweilen für Aufnahmen, so mit Leonhardt, Alan Curtis und Herbert Tachezi. Dann wurde ein Kamin eingebaut und wir dachten nun, dass das durch den Schornstein eindringende Verkehrsgeräusch weitere Aufnahmen unmöglich machen würde.

Als Freek Sluijs und ich im Juli 2018 einige Aufnahmeplatten durchführten, verursachte der Verkehr jedoch keinerlei Probleme und wir entschieden uns, das Musikzimmer wieder als Aufnahmezimmer zu benutzen.

⁴ Teldec "Das Alte Werk"; veröffentlicht 1966; der originale LP-Umschlag enthält keine Angaben zum Aufnahmezeitpunkt oder Ort.

Tilman Skowroneck

Tilman Skowroneck Cembalo

Tilman Skowroneck wurde 1959 in Bremen geboren. Er studierte Cembalo bei Bob van Asperen, Anneke Uitterbosch, Ton Koopman und Gustav Leonhardt in Den Haag und Amsterdam. Nach dem Studium arbeitete er zunächst freiberuflich in Deutschland und Holland, bis er 1991 eine Anstellung im schwedischen Barockensemble *Corona Artis* erhielt. Als Cembalist und Fortepianist realisierte er zusammen mit diesem Ensemble eine große Anzahl Produktionen und machte mehrere Einspielungen. Seit 1996 wirkte Tilman Skowroneck an diversen Seminaren über historische Klaviere an der Musikhochschule in Göteborg und dem Orgel-Center GOArt mit. Während des Herbstsemesters 1999 studierte er Aufführungspraxis und Fortepiano bei Malcolm Bilson (Cornell University). In Mai 2007 legte Tilman Skowroneck seine Dissertation über die Aufführungspraxis Beethovenscher Klavierwerke vor. Sein Buch *Beethoven the Pianist* erschien 2010 bei Cambridge University Press. 2009 bis 2011 hatte er eine Postdoc-Stelle an der Universität von Southampton inne. Das Forschungsprojekt handelte vom frühromantischen Wiener Klavierbau und wurde vom Schwedischen Wissenschaftsrat finanziert. Tilman Skowroneck ist Universitätslektor für Musikalische Gestaltung an der Akademie für Musik und Drama, Universität Göteborg.



J.S. Bach's (1685–1750) six so-called **English Suites** (BWV 806–811) were written around 1715 during Bach's time at the court in Weimar (1708–1717). They survive only in manuscript copies. We can imagine how each of the copyists tried to capture the placement of the notes and embellishments, but not only that: perhaps they also wanted to preserve some element of Bach's playing, his spirit, or his teachings. A musical manuscript thus can assume elements of a diary, a memoir, or a music review, elements that occasionally show themselves in subtle differences between the sources.

In spite of their title (it stems from a note in French "fait pour les Anglois," on J.Chr. Bach's copy of the suites, but the meaning of this reference remains unclear), most of the English suites begin with a large-scale polyphonic *Prélude* in the style of the Italian *concerto grosso*, whereas most of the dance movements are written in the French manner.

In contrast to the other suites, the *Prélude* of the sixth suite (BWV 811) featured on this CD is preceded by a slow introduction, which gives the piece some extra length and weightiness. Typically for Bach, the *Allemande* is an intimate and tightly woven composition with frequent imitation in all the voices. By contrast, the *Courante* is conceived as a single ornamented melody in the French style over a walking bass. The stately *Sarabande* is followed by a varied *Double* in which the chords are broken up in an almost dream-like fashion, recalling the French *style brisé*. The ambitious three-voiced *Gavotte* alternates with a second *Gavotte* in D major that stands out for its would-be innocent, pastoral character. The tongue-in-cheek naiveté of the melody over a hurdy-gurdy accompaniment somewhat resembles the burlesque mood of Bach's much later secular cantata "Mer hahn en neue Oberkeet" BWV 212.

The *Gigue* is particularly challenging, since the frequent organ points are sustained by long trills (or, in the second half, inverted mordents, at least according to some of the sources), to be played against other voices in the same hand. Technically, this texture can be seen as a precursor of the so-called "Beethoven trill" (famously featuring in the finale of the *Waldstein* Sonata Op. 53 and in the late piano works). It was perhaps this feature, together with the strikingly chromatic character of the piece, that led Johann Nikolaus Forkel to write in his Bach biography, "At first, this jig does not sound at all well; but gradually it appears more and more beautiful, and that which at first, when imperfectly played, seemed harsh and rough, by degrees begins to be softer and more pleasing till, at length, one is never tired of playing and hearing it."⁵

⁵ English translation from Hans T. David and Arthur Mendel eds., *The New Bach Reader* (New York: Norton 1996), 445.

The **Prélude, Fugue and Allegro in E-flat major** (BWV 998), written about twenty years after the English Suites, were conceived for "lute or harpsichord" (this is noted on the title page of Bach's manuscript). The mainly supportive role of the bass line in all three pieces shows clearly that the lute was Bach's first choice. Playing this set on a harpsichord is thus a transfer in which the instrument is exploited in its role as a "keyed lute." It certainly is a very attractive transfer due to the perfect match of the pieces with the best sonorities of the harpsichord's lower middle register. Written in the soothing key of E-flat major, they evoke a pastoral mood, albeit a much more sophisticated one than in the second *Gavotte* of the English suite.

The final selection on this recording is intended as a tribute to Bach as well as to Gustav Leonhardt (1928–2012), eminent harpsichordist and early music specialist. Among Leonhardt's several harpsichord transcriptions of Bach's work for various solo instruments is a **G minor arrangement of the second Violin Partita** in D minor (BWV 1004), which he recorded in 1975 and played in concerts, especially in the latter part of the 1970s. Leonhardt's transcriptions, previously unavailable in either manuscript copies or print, were published in 2017 by Bärenreiter.⁶

⁶ *Bach: Suiten, Partiten, Sonaten bearbeitet für Cembalo von Gustav Leonhardt*, ed. Siebe Henstra (Kassel: Bärenreiter, 2017).

Not unlike Bach's three lute pieces, this transposed version of the second Partita makes exquisite use of the harpsichord's sonorous potential. There are passages of fabulous beauty in each of these movements, which I play from the printed edition, with a few corrections and additions derived from Leonhardt's recording and Bach's original violin version. The *Allemanda* is a spacious piece with a rich, story-telling quality. The *Corrente*, Italian in style in contrast to the *Courante* of the English Suite, makes effective rhetorical use of the expressive qualities of the upper voice's various registers. Leonhardt's added left hand is somewhat sporadic, almost hesitant, at first but eventually picks up momentum and ends up being an ever-witty complement to the right hand. The broad gestures of the *Sarabanda* suit the transfer especially well to the harpsichord. The first few bars of the *Giga* seem to announce a solid, boots-down Germanic version of the dance, but then the piece dissolves into an excited flurry of virtuosic sixteenth notes.

My own connection with the famous *Ciaccona*, which concludes the suite, is somewhat more complex than with the preceding dance movements. In 2012, I was asked to participate in a number of memorial concerts for Leonhardt who had passed away in January of that year. One of the pieces I decided to prepare was his version of the *Ciaccona*, which had impressed me deeply ever since I heard it for the first time in a lecture-recital around 1976. Leonhardt's transcription was made in awareness of the strong tradition of keyboard transcriptions of this famous piece, and so it functions as a concert piece reflecting some of the most distinguished harpsichord playing of the 1970s and 80s as well as a strong expression of his own musicianship that brings us in many ways close to Bach and the 18th century.

Because Leonhardt's transcriptions were not yet available in print in early 2012, I had to re-transcribe the *Ciaccona* from his own recording, using pen, paper, headphones and some patience. There are benefits as well as risks to such a "copy-cat" enterprise. When trying to write down a score by listening to one and the same recording multiple times, I will certainly come reasonably close to the position of the notes and embellishments and occasionally perhaps to what I earlier called the "spirit" of the performer. But my version obviously also risks cementing what may have been spontaneous musical decisions, some personal quirks and perhaps even the occasional imperfection. How real is this danger? While working on this project, my curiosity was piqued, and I ended up making a number of systematic comparisons between various live recordings I made over the course of several years, returning to Leonhardt's own recording only toward the end of this process. In the meantime, I also was able to compare my own score with the printed version when it appeared (as well as a reprinted snippet view of the last page of Leonhardt's manuscript).



Nachstimmen im Aufnahmerraum / Tuning in the recording venue

The version of the *Giaccona* presented here is an accumulation of the outcomes of these comparisons. My interpretation, too, has evolved over the years and moved steadily, albeit not fundamentally, away from Leonhardt's recording. My registrations do follow his own, such as they can be heard on his recording,⁷ both as a tribute to their exquisite niftiness – a rare glance into Leonhardt's "kitchen," as he used to call it – and because they seem to me integral to many of the musical textures, especially in the middle of the piece. I also wanted to test out, and demonstrate, their effect on a different instrument. Leonhardt made his recording on a French harpsichord from the Dowd workshop, a beautiful instrument (presently in Gothenburg, Sweden) which I know well and have performed on, including the *Giaccona*. The Zell copy used on this CD has an entirely different attack-and-release pattern, timbre and balance between the registers, and it was a thrill to experience the resulting transformed sonorities while using the same registration.

⁷ The printed edition omits this kind of information, although the reproduced last page from Leonhardt's manuscript suggests that the registration was penciled in.

The instrument

The harpsichord played on this recording was made in 1976 by my father, the harpsichord maker Martin Skowronek (1926–2014) for returning customers in Baltimore, Maryland. It is based on an original two-manual harpsichord from 1728 by Christian Zell (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe), which my father had restored a few years earlier. The "Baltimore Zell" was a special favorite of my father and myself, and one of those few instruments that frequently came up in our conversations during many years. I visited Baltimore just before my 18th birthday in July 1977, where the harpsichord stood in the salon of a magnificent mansion. I remember it still on sawhorses, being stared at rather indifferently by two Siamese cats, and awaiting an elaborate copy of the original Zell stand being made by R.J. Regier in Freeport, Maine. After the owners passed away, my father was able to re-acquire the Baltimore Zell in 2009. So, it returned to the workshop it originated from, now accompanied by its heavily decorated stand. The instrument's plectra are made of bird's quill.

The venue

Martin and Susanne Skowronek's "Musikzimmer" (music room) used to be my father's main workshop room. The adjoining, two-room machine shop (forbidden territory for most people, for reasons of permanent clutter and dust) was too tiny to house any larger items under construction. The music room was also used several times for harpsichord solo recordings. The first time was in 1965 for Gustav Leonhardt's recording of music by Morley, Tisdall, Bull, Byrd and Randall on virginal and harpsichord.⁸ Leonhardt returned in the summer of 1972 to record some selections for a double LP with music by C.P.E. Bach on harpsichord, clavichord and fortepiano. Radio Bremen made several recordings in the room as well, featuring Leonhardt, Alan Curtis, Herbert Tachezi and others. Then, my parents installed a new fireplace, and we ended up believing that the highway noise that was being funneled through the new chimney would make further

recordings impossible. This turned out to be not a problem after all, when Freek Sluijs and I did a few tests in July 2018, so we decided to use the room for recording this CD.

⁸ Teldec “Das Alte Werk”, published 1966; the original LP does not mention the recording date or room.

Tilman Skowroneck

Tilman Skowroneck Harpsichord

Tilman Skowroneck was born in Bremen (Germany) in 1959 and studied harpsichord with Bob van Asperen, Anneke Uittenbosch, Ton Koopman and Gustav Leonhardt in The Hague and Amsterdam. After his studies he established himself as a freelance harpsichordist in Germany and Holland. In 1991 he was engaged as harpsichordist and fortepianist in the newly founded Swedish baroque group *Corona Artis*. With this Ensemble he participated in an abundance of productions, and made several recordings. Since 1996, Tilman Skowroneck has participated at various early-piano seminars at the University of Gothenburg and the Gothenburg organ centre GOArt. During the fall semester 1999, he studied fortepiano and performance practices with Malcolm Bilson (Cornell University). In May 2007, he defended his dissertation about the performance practice of Beethoven's piano works. His book *Beethoven the Pianist* was published by Cambridge University Press in 2010. Between 2009 and 2011 he held a postdoctoral fellowship from the Swedish Research Council for a research project about early Romantic Viennese fortepianos, carried out at the University of Southampton. Tilman Skowroneck is senior lecturer for musical performance at the Academy of Music and Drama, University of Gothenburg.



Les **Suites anglaises** (BWV 806–811) de J. S. Bach (1685–1750) ont été composées vers 1715 durant le séjour de Bach à la cour de Weimar (1708–1717). En dépit de leur titre (tiré de la note « fait pour les Anglois » figurant dans la copie de J. Chr. Bach), la plupart des Suites anglaises débute par un vaste *prélude* polyphonique conçu dans le style du *concerto grosso* italien, tandis que la plupart des danses qui lui succèdent ont été composées à la française. Le *prélude* de la sixième suite enregistrée sur ce CD offre la particularité de débiter par une lente introduction qui allonge le morceau, tout en lui donnant plus de poids. Une des difficultés de la *gigue* de cette suite réside dans les fréquentes pédales tenues par de longs trilles, tandis que la même main joue fréquemment une deuxième voix. Sur le plan purement technique, il s'agit là d'un précurseur du trille dit « trille de Beethoven » que l'on connaît du finale de la Sonate Waldstein opus 53 et de ses œuvres tardives pour piano.

Les **Prélude, fugue et allegro en mi bémol majeur** (BWV 998) ont été composés environ vingt ans après les Suites anglaises. Comme l'indique le manuscrit de Bach, ils ont été conçus « pour la Luth. ó Cembal ». La chaude tonalité de mi bémol majeur confère à ces morceaux un caractère pastoral.

Le morceau final de ce CD, soit la suite, est une **transcription de la deuxième partita pour violon solo** (BWV 1004) de Gustav Leonhardt (1928–2012). Cette version transposée de la suite pour violon exploitée à merveille le potentiel sonore du clavecin. La célèbre *ciaccona* (notamment connue grâce à plusieurs transcriptions notoires pour piano) vient parachever cette suite.

Le **clavecin** joué sur ce CD a été construit en 1976 par Martin Skowronek (1926–2014) sur le modèle du clavecin à deux manuels de Christian Zell (1728) que l'on peut voir au Musée des Arts et métiers de Hambourg. L'instrument a été spécialement remplumé pour cet enregistrement.

Tilman Skowronek est né en 1959 à Brême. Il étudie le clavecin auprès de Bob van Asperen, Anneke Uitterbosch, Ton Koopman et Gustav Leonhardt à La Haye et à Amsterdam. En 1991, il est engagé par l'ensemble baroque suédois *Corona Artis*. Ses contacts avec le Conservatoire de Göteborg et le Centre pour orgue GOArt l'incitent, en 1996, à faire des études de musicologie. En 1999, il étudie la pratique d'exécution et le piano auprès de Malcolm Bilson (université Cornell). Son livre *Beethoven the Pianist* paraît en 2010 aux Presses universitaires de Cambridge. Tilman Skowronek est lecteur de création musicale à l'Académie de musique et de théâtre de l'université de Göteborg.

13

J. S. バッハの**イギリス組曲** (BWV 806-811) はバッハがヴァイマルで宮廷音楽家を務めていた時代 (1708年~1717年) に、約1715年に作曲された。イギリス組曲のタイトルは „fait pour les Anglois “ (イギリス人のために) といった、J. Chr. バッハの副本に記載されたメモに由来する。しかしながら、イギリス組曲の大半は、イタリアのコンチェルト・グロッソ様式のような堂々たる多声の前奏曲で始まり、それに続く舞の曲はフランス様式で作曲されていることが多い。本演奏の第6組曲 (BWV 811) の前奏曲の特徴は、始めに緩やかな序曲があり、他の曲にない長さど重みにある。終わりのジグの難しさは、長いトリルで持続低音を保ちながら同じ手で2声を弾くところにある。技術的な観点から見ると、ベートーヴェン後期のピアノ作品、中でもヴァルトシュタイン・ソナタOp. 53のフィナーレから知られている、いわゆる「ベートーヴェントリル」の先駆けだといえる。

前奏曲とフーガ、アレグロ変ホ長調 (BWV 998) は、イギリス組曲の約20年後に作曲された。真筆には „pour la Luth. ó Cembal “ (リュートまたはチェンバロのために) という記載がある。変ホ長調の暖かい響きは牧歌曲のような雰囲気を持つ。

本CDの最後の組曲は**無伴奏のバイオリンのためのパルティータ第2番 (BWV1004)** のグスタフ・レオンハルト (1928年~2012年) による編曲である。有名なバイオリン組曲のこのバージョンは、チェンバロに最も適した音域に編曲されている。有名な (多くのピアノ編曲からも広く知られている) シャコンヌが組曲を締めくくる。

本録音で演奏されている**チェンバロ**はクリスティアン・ツェルによる鍵盤が二手に分かれたチェンバロ (ハンブルク美術工芸博物館、1728年) を手本に、1976年にマルティン・スコロネック (1926年~2014年) により作られた。この楽器のプレクトラムは本録音のために鳥の羽柄で装備された。

ティルマン・スコロネックは1959年にプレーメンで生まれる。デンハーグおよびアムステルダムにてボブ・ヴァン・アスペレン、アンネケ・ウィッテンボッシュ、トン・コープマンおよびグスタフ・レオンハルトの下でチェンバロを学ぶ。1991年からスウェーデンのパロック音楽合奏団コロナ・アルティスの一員になる。ヨーテボリ音楽大学およびGOA r t オルガンセンターとの縁があり、1996年に音楽学を学ぶことになる。1999年にはマルコム・ビルソン (コーネル大学) の下で時代奏法およびフォルテピアノを学ぶ。2010年にケンブリッジ大学出版局から出版された本「Beethoven the Pianist」(ピアニストとしてのベートーヴェン) の著者である。ティルマン・スコロネックはヨーテボリ大学の舞台芸術音楽アカデミーの講師として演奏法を教えている。

skowroneck.wordpress.com

<i>Recording:</i>	10/2018 – Bremen Oberneuland/Germany
<i>Recording, Editing, Mastering:</i>	Freek Sluijs
<i>Instrument:</i>	Two-manual harpsichord by Martin Skowroneck (1976–77) after Christian Zell (1728) Pitch A = 415 Hz, modified Temperament Ordinaire Zweimanualiges Cembalo von Martin Skowroneck (1976–77) nach Christian Zell (1728) Stimmton A = 415 Hz, Temperatur "ordinaire" mit Modifikationen
<i>Producer:</i>	Andreas Ziegler
<i>Artwork/Layout:</i>	gruppeblau@gmx.de
<i>Photos:</i>	Freek Sluijs (pp. 10, 12); Tilman Skowroneck (pp. 2, 7); Christian Pleines (Dia Scan p. 16)
<i>Translations:</i>	DE/EN: Tilman Skowroneck FR: Catherine v. Falkenhausen JP: Sayuri Tronsberg

©+© 2020 TYXart® Germany, Andreas Ziegler (C)28001 **ISRC** **GEMA**
 GTIN (EAN): 4250702801337 | ISRC: DEPU71913301 ... DEPU71913315
 Ord. No. / Best.-Nr. / n° de cde / 申し込み番号: TXA19133

All rights reserved. All trademarks, logos, texts and photos are protected.
 Made in Germany – for a worldwide community of creative music-lovers.

www.TYXart.de www.TYXart-records.com



*Der Skowroneck-Zell im Juli 1977 in seinem ersten Zuhause in Baltimore /
The Skowroneck-Zell in July 1977 in its first Baltimore home*



TYXart
LC28001
TXA19133