Miguel Rincón - *baroque lute*

Lute made by Francisco Hervás, pitch A4: 392 Hz, tuning: Vallotti

J.S. BACH BWV 1001 & BWV 1004

Sonata BWV 1001

1	Adagio	4:11
2	Fuga	5:55
3	Siciliana	4:00
4	Presto	5:10

Partita BWV 1004

5	Allemande	5:53
6	Courante	2:58
7	Sarabanda	4:11
8	Giga	5:09
9	Ciaccona	14:40

total time: 52:19

J.S. Bach and the lute

The six partitas and sonatas by Johann Sebastian Bach were composed during his time as Kapellmeister in Köthen (1717-1723), under the patronage of Prince Leopold von Anhalt. Prince Leopold was a musician, but as a Calvinist, didn't allow elaborate music to be performed during church services. This explains the secular character of Bach's compositions from this time period: orchestral suites, suites for violoncello solo, sonatas and partitas for solo violin, etc.

The manuscripts which contain the suites and sonatas for solo violin are dated 1720. These manuscripts provide examples of the two most important sonata forms of the time: the sonatas (BWV 1001-1003) conform structurally to the so-called *sonata da chiesa* (each with four movements, slow-fast-slow-fast, in which the first movement is usually a prelude, the second a fugue, and the third and fourth a sarabande and gigue, respectively), while the partitas (BWV 1004-1006) are *sonatas da camera*, with varying numbers of movements based (as in a suite) on dance forms.

In order to introduce both of the forms which exist in the aforementioned works for solo violin, I have decided to feature transcriptions of one sonata and one partita on this recording. I have chosen probably the most well-known of these works: Sonata BWV 1001 and Partita BWV 1004.

Hence arise two essential questions: firstly, why would anyone transcribe solo violin works at all, and secondly, why make a transcription specifically for a polyphonic instrument like the baroque lute?

Bach himself used earlier compositions in his works again and again, and arranged them for different instruments or different groups of instruments. For example, many of his works for organ appear again in later compositions. The second movement of the Triple Concerto BWV 1044 is based on the Adagio of the organ Trio Sonata BWV 527. The Sonata for viola da gamba and obbligato harpsichord BWV 1027 is a transcription of the Trio Sonata for two flutes and basso continuo in G major, BWV 1039. The Fugue in G minor from the Sonata BWV 1001 can also be found in a version for organ (BWV 539).

The baroque lute was the most important plucked instrument in Germany in Bach's time, and was made famous especially by the well-known master Silvius Leopold Weiss, who wrote over one hundred suites for lute and who was a friend of Bach's. Perhaps Bach wrote his suite for solo lute for him. Certainly this is what happened in the case of the Suite BWV 995 (a manuscript transcription of the suite for solo cello BWV 1011 in D minor) whose title is *"Pièces pour la luth á Monsieur Schouster par J.S. Bach."*

This also provides an answer to my second question—why anyone would choose a polyphonic instrument to reproduce repertoire written for a solo instrument like the violin? These solo works are truly strokes of musical genius, in which the apparently single–voice melody line produced by the instrument actually creates up to three voices at the same time, letting harmonies emerge from the melodic network. Therefore, it is perhaps not so surprising how beautiful the results are when a work for a solo instrument is given a bass line, voicing, and chordal harmony—a task which a polyphonic instrument like the lute particularly lends itself to.

Bach was much more acquainted with the lute than one may think. Not only did he own two instruments himself, but he also taught composition to lutenists such as Ludwig Krebs and Rudolf Straube, and in addition, was acquainted with the most important lutenists of his day, for example S. L. Weiss (mentioned above),

Ernst Gottlieb Baron (who made Bach's acquaintance during a visit to Köthen in 1720), or J. C. Weyrauch. The latter furnishes us with evidence of how widespread the practice of transcription was, even in the language of plucked instruments, namely tablature. He transcribed the Fugue in G minor, BWV 1001 (catalogued as BWV 1000), the Suite BWV 995, and the Partita BWV 997. The last of these was originally written by Bach for lute or harpsichord, which brings home to us yet again, the variety and impartiality with which musical material was reused or rewritten in this time period. Referring to the question of why Bach transcribed his works for lute in a two-staff system, rather than in tablature, I will end with the words of the Argentinian musician Eduardo Egüez:

"…Transcriptions appeared often in Bach's time. The professional lutenist of the 18th century had to be equally capable of playing both his own music and that of others. He could adapt the works of other composers and provide alternative solutions to problems posed by transcription."

Miguel Rincón, 2012

Miguel Rincón

Miguel Rincón was born in 1979 and today is one of the most active lute players in Spain. He plays early plucked instruments such as the renaissance lute, baroque lute, baroque guitar, vihuela, chitarrone and archlute, is a member of eminent ensembles, and is active in early music both through historical performance practice and improvisation.

He studied plucked instruments at the Manuel Castillo Music Conservatory with Juan Carlos Rivera, where he received top marks and graduated with honors. He later received a master's degree, studying with Xavier Díaz Latorre at Esmuc (The Music Conservatory of Cataluña). He currently attends Zürich Conservatory (Zürcher Hochschule der Künste) to receive lessons with Eduardo Eguëz.

He has attended numerous master classes with prominent lute players such as Rolf Lislevand, Robert Barto, Paul O'Dette, and Hopkinson Smith, and has received chamber music coaching from Vittorio Ghielmi, Paolo Pandolfo, and Gabriel Garrido, among others.

He has performed at numerous festivals and theaters all around the world, including the Mozart Festival in Galicia, Festival Cervantino (Mexico), Estella Early Music Week (País vasco), Early Music Week in Barcelona, Aranjuez, Utrecht, Festival de Chiquitos (Bolivia), Froville le Romain (France), Luxemburg Theater, National Auditorium (Madrid), Chopin Music Conservatory (Warsaw), Milán, París, Toulouse, Lyon, Venice, and Buenos Aires (Manzana de las Luces). He appears on numerous recordings such as *Les violes du ciel et de l'enfer*, with the Academia del Piacere (Fahmi Alqhai), *Arde el furor intrépido* with the Seville Baroque Orchestra (Diego Fasolis, conductor), and a recording of Albinoni's Sonata da chiesa Op. 5 with the ensemble Ad corda (Alessandro Ciccolini, Francesco Varone).

J.S. Bach und die Laute

Die sechs Partiten und Sonaten von Johann Sebastian Bach entstanden während seiner Zeit als Kapellmeister in Köthen (1717-1723) unter dem Mäzenat des Fürsten Leopold von Anhalt. Fürst Leopold war Musiker, verbat es sich als Calvinist jedoch, kunstvolle Musik in seinen Gottesdiensten aufzuführen. Daher erklärt sich der säkulare Charakter der Kompositionen Bachs aus dieser Zeit: Orchestersuiten, Suiten für Violoncello solo, Sonaten und Partiten für Violine solo, etc.

Die Handschriften der Suiten und Sonaten für Violine solo sind auf das Jahr 1720 datiert. In ihnen zeigen sich die zwei wichtigsten Sonatenformen ihrer Zeit: Die Partiten (BWV 1001-1003) entsprechen in ihrer Struktur der *Sonata da chiesa* (Mit den vier Sätzen langsam-schnell-langsam-schnell, wobei der erste Satz üblicherweise ein Präludium ist, der zweite eine Fuge, und der dritte und vierte eine Sarabande und Gigue darstellen). Die Sonaten (BWV 1004-1006) entsprechen den *Sonatas de camera* mit unterschiedlich vielen Sätzen, die wie in einer Suite auf Tänzen basieren.

Für diese Aufnahme habe ich mich entschieden, Transkriptionen einer Sonata und einer Partita anzufertigen und so beide Formen, die in besagtem Werk für Violine vorhanden sind, vorzustellen. Dabei habe ich die beiden wohl bekanntesten Werke gewählt: Sonata BWV 1001 und Partita BWV 1004.

Hieraus ergeben sich nun zwei grundlegende Fragen: Warum sollte man erstens überhaupt Transkriptionen von Violinwerken machen, und warum zweitens grade für ein polyphones Instrument wie die Barocklaute?

Bach selbst verwendete sein ganzes Leben lang immer wieder frühere Kompositionen in seinen Werken und arrangierte sie für andere Instrumente oder Instrumentalgruppen um. So tauchen etwa viele seiner Orgelwerke in anderen

Kompositionen wieder auf: Der zweite Satz des Tripelkonzerts BWV 1044 basiert auf dem Adagio der Orgeltriosonate BWV 527. Die Sonate für Viola da Gamba und obligates Cembalo BWV 1027 ist eine Umschrift der Triosonate für zwei Flöten und Basso Continuo in G-Dur BWV 1039. Auch findet sich die Fuge in G-moll der Sonate BWV 1001 in einer Version für Orgel (BWV 539) wieder.

Die Barocklaute war das wichtigste Zupfinstrument in Deutschland zur Zeit Bachs und wurde vor allem durch den berühmten Musiker Silvius Leopold Weiss bekannt gemacht, der über einhundert Suiten für die Laute komponierte und mit Bach befreundet war. Vielleicht schrieb Bach für ihn auch seine Suiten für Laute solo. Solches geschah jedenfalls im Fall der Suite BWV 995, eine autographe Transkription der Cellosuite BWV 1011 in D-moll, deren Titel lautet "Piéces pour la luth á Monsieur Schouster par J.S. Bach". Dies beantwortet auch meine zweite Frage, warum man ein polyphones Instrument wählen sollte, um Repertoire für ein Soloinstrument wie die Violine oder das Violoncello wiederzugeben. Diese Solowerke sind wahre musikalische Geniestreiche, in denen die offensichtlich einstimmige Melodielinie, die das Instrument eigentlich hergibt, bis zu drei Stimmen gleichzeitig entwickelt und sogar Akkorde aus dem melodischen Geflecht entstehen lässt. Daher ist das wunderschöne Ergebnis gar nicht so erstaunlich, das diese Werke für Soloinstrumente ergeben, wenn man ihnen Bassnoten, Stimmführungen und harmonische Akkorderweiterungen angedeihen lässt, wie es sich für ein polyphones Instrument wie die Laute eben anbietet.

Bach und die Laute waren enger verbunden als man es oft denkt. Er besaß nicht nur selbst zwei Instrumente, sondern war auch Kompositionslehrer von Lautenisten wie Ludwig Krebs und Rudolf Straube, und außerdem bekannt mit den wichtigsten Lautenspielern seiner Zeit, wie dem schon erwähnten S. L. Weiss, Ernst Gottlieb Baron (der Bach bei einem Besuch in Köthen 1720 kennenlernte) oder J. C. Weyrauch. Letzterer liefert uns den Beweis, wie verbreitet das Transkribieren auch in die Sprache der Zupfinstrumente, die Tabulatur, war. Er transkribierte die

Fuge in G-moll BWV 1001 (katalogisiert als BWV 1000), die Suite BWV 995 und die Partita BWV 997, letztere von Bach ursprünglich für Laute oder Cembalo geschrieben, was uns erneut die Vielseitigkeit und Unbefangenheit in jener Zeit, musikalisches Material wiederzuverwenden oder umzuschreiben, vor Augen führt. Darauf bezugnehmend sowie auf die Frage, warum Bach seine Lautenwerke in zweizeiligen Notensystemen statt in Tabulatur setzte, ende ich mit den Worten des argentinischen Musikers Eduardo Egüez:

„… Transkriptionen kamen in Bachs Zeit sehr häufig vor. Der Profilautenist des 18. Jahrhunderts musste fähig sein, seine eigene ebenso wie fremde Musik zu spielen. Er konnte Stücke anderer Komponisten bearbeiten und alternative Lösungen zu Problemen, die die Transkription betrafen, anbieten.“

Miguel Rincón, 2012

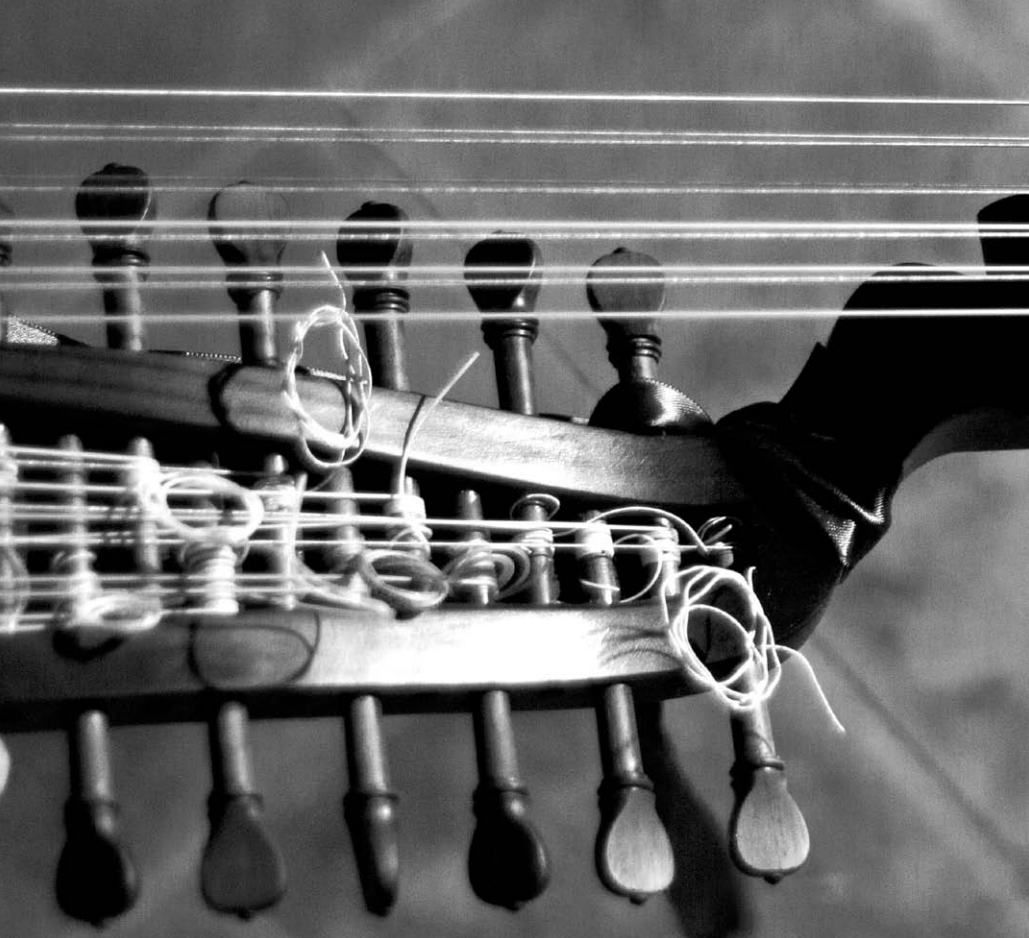
Miguel Rincón

Miguel Rincón,1979 geboren, ist heute einer der aktivsten Lautenspieler in Spanien. Er spielt frühe Zupfinstrumente wie Renaissancelaute, Barocklaute, Barockgitarre, Vihuela, Chitarrone und Erzlaute. Er ist Mitglied wichtiger Ensembles und widmet sich der Alten Musik sowohl in der historischen Aufführungspraxis wie auch in der Improvisation.

Er studierte Zupfinstrumente am Konservatorium „Manuel Castillo“ bei Juan Carlos Rivera und schloss dort mit Auszeichnung ab. Später erhielt er seinen Master-Abschluss bei Xavier Díaz Latorre am ESMUC (dem Musikkonservatorium von Katalonien). Zurzeit setzt er seine Studien an der Zürcher Hochschule der Künste bei Eduardo Eguëz fort.

Er nahm an zahlreichen Meisterkursen mit berühmten Lautenisten teil, u.a. bei Rolf Lislevand, Robert Barto, Paul O'Dette und Hopkinson Smith, und bekam Kammermusikunterricht u.a. von Vittorio Ghielmi, Paolo Pandolfo und Gabriel Garrido. Er hat mit einigen der wichtigsten Musikern im Bereich der Alten Musik zusammengearbeitet: Furio Zanasi, Maria Grazia Schiavo, Vivica Genaux, Alfredo Bernardini, Carlos Mena, Marta Almajano, María Espada, Enrico Onofri, Raquel Andueza, Pierre Cao, Diego Fasolis, Rodney Prada, Pedro Esteban, Fahmi Alqhai, Juan Carlos de Mulder, Stephano Barneschi, Antonio Florio, Manfredo Kraemer und Enrico Cassaza.

Er trat auf zahlreichen Festivals und in Konzertsälen auf der ganzen Welt auf, unter anderem auf dem Mozart-Festival in Galizien, dem Festival Cervantino (Mexiko), der Estella Early Music Week (Baskenland), der Early Music Week in Barcelona, in Aranjuez, Utrecht, dem Festival de Chiquitos (Bolivien), Froville le Romain (Frankreich), Luxemburg Theater, National Auditorium (Madrid), Chopin Music Conservatory (Warschau), Milán, Paris, Toulouse, Lyon, Venedig und Buenos Aires.



J.S. Bach et le luth

Les six partitas et sonates de Jean-Sébastien Bach datent de l'époque où Bach était maître de musique à Köthen (1717-1723), sous le mécénat du duc Léopold d'Anhalt. Le duc Léopold était musicien, mais en tant que calviniste il refusait toute musique trop élaborée pendant la messe. Par là s'explique le caractère séculaire des compositions de Bach de cette époque : des suites pour orchestre et des suites pour violoncelle seul, des sonates et des partitas pour violon seul sans basse, etc.

Les manuscrits des suites et sonates pour violon seul datent de 1720. En eux, on peut distinguer les deux formes de sonate les plus importantes de cette époque : dans leur structure, les sonates (BWV 1001-1003) correspondent aux *sonatas da chiesa* – avec les quatre mouvements lent-rapide-lent-rapide, le premier mouvement étant, d'habitude, un prélude, le deuxième une fugue, et les troisième et quatrième mouvements une sarabande et une gigue. Les partitas (BWV 1004-1006) correspondent aux *sonatas de camera* avec un nombre varié de mouvements qui sont tous, comme dans une suite, fondés sur des danses.

Pour cet enregistrement, j'ai décidé de faire des transcriptions d'une sonate et d'une partita afin de présenter les deux formes qui se trouvent dans l'œuvre pour violon que je viens de mentionner. Pour ce faire, j'ai opté pour deux œuvres qui comptent certainement parmi les plus connues : la Sonate BWV 1001 et la Partita BWV 1004.

Par la suite, deux questions principales ont surgi : Premièrement, pourquoi faire des transcriptions des œuvres pour violon seul, et puis, deuxièmement, si on le fait, pourquoi le ferait-on pour un instrument polyphonique comme le luth baroque ?

Sa vie durant, Bach utilise lui-même des compositions plus anciennes dans ses œuvres et il les arrange pour d'autres instruments ou groupes instrumentaux. Ainsi retrouve-t-on par exemple beaucoup de ses compositions pour orgue dans d'autres de ses compositions : le deuxième mouvement du Triple Concerto BWV 1044 est basé sur l'Adagio de la Sonate pour orgue BWV 527. La Sonate pour viole de gambe et clavecin obligé BWV 1027 est une transcription de la Sonate en trio BWV 1039 écrite pour deux flûtes et une basse continue en sol majeur. De même, la fugue en sol mineur de la Sonate BWV 1001 réapparaît en une version pour orgue (BWV 539).

Au temps de Bach, le luth baroque était l'instrument à cordes pincées le plus important en Allemagne. Le musicien bien célèbre Silvius Léopold Weiss, qui composait lui-même plus de cent suites pour le luth, rendait cet instrument bien connu ; Weiss était un ami de Bach. Bach écrivait peut-être ses suites pour luth seul en les dédiant ou en pensant à son ami. C'est au moins ce qui s'est passé pour la Suite BWV 995 qui est une transcription autographe de la Suite pour violoncelle BWV 1011 en ré mineur dont le titre est *Piéces pour la luth á Monsieur Schouster par J.S. Bach*. Ceci fournit aussi une réponse à ma deuxième question à savoir pourquoi choisir un instrument polyphonique afin de jouer un répertoire de pièces écrites pour des instruments mélodiques comme le violon ou le violoncelle. Ces pièces pour un seul instrument sont de véritables coups de génie musicaux dans lesquels la ligne mélodique à une seule voix (en fonction donc de l'instrument mélodique en question) fait surgir jusqu'à trois voix en même temps et même des accords qui s'élèvent de ce tissu mélodique. Il n'est donc peut-être pas si étonnant que cela d'observer ce si beau résultat que l'on peut obtenir quand on ajoute à ces pièces écrites pour un seul instrument mélodique des notes de basse, des notes qui enrichissent les lignes mélodiques et des notes qui créent des élargissements d'accords harmoniques comme le permet très bien tout instrument polyphonique dont le luth.

Le lien reliant Bach au luth était plus fort qu'on ne le pense souvent. Pas seulement que Bach possédait lui-même deux instruments, mais il était aussi le professeur de composition de quelques luthistes comme Ludwig Krebs ou Rudolf Straube, et il connaissait les meilleurs luthistes de son temps comme S. L. Weiss que nous venons de mentionner, Ernst Gottlieb Baron (qui faisait la connaissance de Bach lors d'une visite à Köthen en 1720) ou encore J.C. Weyrauch. Ce dernier nous fournit la preuve de la pratique très courante de transcrire des pièces en tablature c'est-à-dire pour les instruments à cordes pincées. Weyrauch transcrivait la Fugue en sol mineur BWV 1001 (catalogué en tant que BWV 1000), la Suite BWV 995 et la Partita BWV 997 ; à l'origine, Bach avait écrit cette dernière partita pour luth et clavecin, ce qui nous montre à nouveau la grande diversité de cette époque et l'indépendance d'esprit qui permettait tout à fait de remployer et de modifier le matériau musical. Gardant ceci en tête tout comme la question qui demande pourquoi Bach – quand il écrivait pour le luth – avait opté pour le système à deux portées et non pour la tablature, je veux terminer en citant les mots du musicien argentin Eduardo Egüez :

« … du temps de Bach, voilà beaucoup de transcriptions qui se font. Le luthiste professionnel du 18ème siècle devait être capable de jouer sa propre musique tout aussi bien que toute musique étrangère. Il savait arranger des pièces d'autres compositeurs et proposer des solutions alternatives aux problèmes concernant la transcription. »

Miguel Rincón, 2012

Miguel Rincón

Miguel Rincón est né en 1979. Il fait aujourd'hui partie des luthistes les plus profilés d'Espagne. Il joue des instruments à cordes pincées comme le luth Renaissance, le luth baroque, la guitare baroque, la vihuela, le théorbe et l'archiluth. Il est membre de plusieurs ensembles importants ; il pratique la musique ancienne en suivant la voie de la pratique d'exécution historique ainsi que l''mprovisation.

Miguel Rincón a étudié les instruments à cordes pincées auprès de Juan Carlos Rivera au Conservatoire de Musique Manuel Castillo ; il y termine ses études en recevant les meilleures notes et une mention d'honneurs. Par la suite, il obtient son diplôme de maîtrise dans la classe de Xavier Díaz Latorre à l'Esmuc (au Conservatoire de Musique de Catalogne). Actuellement, il suit des cours avec Eduardo Eguëz au Conservatoire de Zurich (Zürcher Hochschule der Künste).

Il a participé à un grand nombre de master classes avec des luthistes très connus comme Rolf Lislevand, Robert Barto, Paul O'Dette et Hopkinson Smith ; en ce qui concerne la pratique de la musique de chambre, il a reçu le soutien de Vittorio Ghielmi, Paolo Pandolfi et Gabriel Garrido entre autres. Dans le monde de la musique ancienne, il a en outre travaillé avec un grand nombre des musiciens les plus importants comme par exemple : Furio Zanasi, Maria Grazia Schiavo, Vivica Genaux, Alfredo Bernardini, Carlos Mena, Marta Almajano, María Espada, Enrico Onofri, Raquel Andueza, Pierre Cao, Diego Fasolis, Rodney Prada, Pedro Esteban, Fahmi Alqhai, Juan Carlos de Mulder, Stephano Barneschi, Antonio Florio, Manfredo Kraemer et Enrico Cassaza.

J.S. Bach y el laúd

Las seis partitas y sonatas de Johann Sebastian Bach fueron creadas durante su estancia como maestro de capilla en Cöthen, bajo el mecenazgo del príncipe Leopold de Anhalt. El príncipe Leopold era músico y calvinista y no solía utilizar música elaborada para sus misas, razón que explicaría el carácter profano que tienen las composiciones de este período: Suites orquestales, suites para violoncelo a solo, sonatas y partitas para violin a solo senza basso, etc. Las suites y sonatas para violín a solo están fechadas de forma autógrafa en 1720. En ellas se muestran los dos estilos vigentes de sonata en la época: Las sonatas (BWV 1001-1003) corresponden a la estructura de *sonatas da chiesa* (Con cuatro movimientos Lento-Rápido-Lento-rápido, siendo el primero un preludio, el segundo normalmente una fuga y el tercero y cuarto similares a una Sarabanda y Giga respectivamente).Las partitas (BWV 1004-1006) corresponden a las *sonatas da camera* (Con variedad en el número de movimientos, basados en danzas a modo de suite).

He decidido mostrar las transcripciones de una partita y una sonata, reflejando así ambas estructuras contenidas en dicho corpus para violín. Para ello he optado por dos de las más conocidas: Sonata BWV 1001 y Partita BWV 1004. A continuación aparecen dos cuestiones fundamentales: ¿Por qué transcripciones de piezas para violín a solo y por qué realizarlas en un instrumento polifónico como el laúd barroco? Bach estuvo toda su vida reutilizando material de obras anteriores, adaptándolas a otros instrumentos y agrupaciones instrumentales. Así vemos como muchas de sus obras para órgano fueron reelaboradas: El segundo movimiento del triple concerto BWV 1044 está basado en el *adagio* de la triosonata para órgano BWV 527. La Sonata para viola de gamba y clave concertante BWV 1027 es una reescritura de la sonata en trio para dos flautas y bajo continuo en Sol mayor

BWV 1039. Encontramos asi mismo la *Fuga en sol menor* de la sonata 1001 en una versión para órgano (BWV 539).

El laúd barroco fue el instrumento de cuerda pulsada dominante en la Alemania de Bach, instrumento conocido por este y desarrollado en más de cien suites por el famoso músico Silvius Leopold Weiss, con quien Bach mantuvo amistad y para quien, quizás, escribió sus piezas de laúd a solo. Por lo tanto no es de extrañar que Bach escribiera piezas para este instrumento y elaborara algunas de ellas a partir de piezas anteriores. Es el caso de la Suite BWV 995, transcripción autógrafa de la Suite para celo solo BWV 1011 en Do menor y cuyo título es *"Piéces pour la luth á Monsieur Schouster par J.S. Bach"*. Esto respondería a la segunda cuestión en torno a la elección de un instrumento polifónico para plasmar piezas realizadas a solo por instrumentos melódicos como el violín o el celo. Estas piezas a solo son verdaderos ingenios musicales donde la aparente única línea melódica que desarrolla el instrumento deja entrever hasta tres voces, las cuales van desplegando los acordes entretejidos dentro del desarrollo melódico. Por ello, no resulta nada extraño el magnífico resultado que estas piezas a solo tienen al añadirle bajos, mantenerlos, o desplegar acordes más amplios gracias a las características de un instrumento polifónico como el laúd.

Bach y el laúd estuvieron más estrechamente ligados de lo que se cree, pues no solo poseía dos laudes sino que fue maestro de composición de laudístas como Ludwig Krebs y Rudolf Straube y se relacionó con algunos de los más insignes tañedores de laúd como el citado S.L. Weiss, Ernst Gottlieb Baron (quien conoció a Bach en una visita a Cöthen en 1720) o J.C. Weyrauch, de quien tenemos la evidencia de lo común que debieron ser las transcripciones en aquella época adaptándolas al lenguaje formal de la cuerda pulsada: la tablatura. Transcribió la fuga en sol menor BWV 1001 catalogada como BWV 1000, la suite 995 y la partita 997 , escrita esta

última originalmente por Bach para laúd o clavicembalo, lo que nos da de nuevo una idea de la versatilidad de la época en torno a reutilizar material o adaptarlo.

En relación a esto y a la cuestión de por qué entonces Bach escribió sus obras de laúd en sistemas con dos pautas en vez de tablatura, finalizamos estas notas con las palabras del músico argentino Eduardo Egüez:

"...La transcripción era muy frecuente en los tiempos de Bach. El experto laudista del XVIII debía ser capaz de interpretar su música y la ajena. Sabía adaptar las piezas de otro compositor ofreciendo soluciones alternativas a los problemas relativos a la transcripción."

Miguel Rincón 2012

Miguel Rincón

Miguel Rincón nace en 1979, siendo hoy día uno de los laudistas más activos dentro del panorama nacional. Domina la familia de instrumentos pertenecientes a la cuerda pulsada: laúd renacentista, barroco, guitarra barroca, vihuela, teorba y archilaúd, formando parte de importantes formaciones con las que comparte la búsqueda del rigor histórico en pro del desarrollo y el rescate de la música antigua, además de nuevos campos como la improvisación.

Cursa sus estudios en el *Conservatorio superior de Sevilla Manuel Castillo* en la especialidad de cuerda pulsada. Obtiene las máximas calificaciones y finaliza con matrícula de honor bajo la dirección de Juan Carlos Rivera. Posteriormente cursa un postgrado durante un año en la *Esmuc* (Escuela superior de música de Cataluña) con el profesor Xavier Díaz Latorre. Actualmente acude la *Zürcher Hochschule der Kunst* en Zürich donde recibe clases del maestro Eduardo Egüez.

Ha recibido clases de los mayores especialistas en la materia tales como: *Rolf Lislevand, Robert Barto, Paul O'dette, Hopkinson Smith*. Hoy día comparte escenario con las figuras más relevantes del panorama nacional e internacional: *Furio Zanasi, Maria Grazia Schiavo, Vivica Genaux, Alfredo Bernardini, Carlos Mena, Marta Almajano, María Espada, Enrico Onofri, Raquel Andueza, Pierre Cao, Diego Fasolis, Rodney Prada, Pedro Esteban, Fahmi Alqhai, Juan Carlos de Mulder, Stephano Barneschi, Antonio Florio, Manfredo Kraemer, Arcángel,Enrico Casazza*, etc. Es requerido en los festivales, teatros y ciudades más importantes:

Mozart de Galicia, Festival Cervantino (México), la semana de Estella, música antigua de Barcelona, Aranjuez, Utrecht, festival de Chiquitos (Bolivia), teatro de Luxemburgo, auditorio Nacional (Madrid), escuela de música Chopin (Varsovia), París, Tolouse, Lyon, Venecia, Roma, Buenos Aires (La manzana de las Luces)...

Thanks

First I would like to say thanks to my parents. Without them all my musical development and career would have been impossible. This recording is dedicated to them: Maria Teresa and Enrique. Thanks for my very first teacher, the lutenist Juan Carlos Rivera for educating me in the early music when I was a kid. It was awesome to have the support of the Master Eduardo Eguëz, who shared his knowledge of the music with me. Thanks to my brothers in music Fahmi Alqhai, Rami Alqhai, Vicente Parrilla & Javier Nuñez for supporting me time and time again. Thanks to my family: Amelia, Alfonsa, Pascual, Lola, Fernando, Francisco, Antonio, Manolo and specially my dear sister Teresa who was always there to help me. Thanks to all my dear friends, for those moments enjoying and smiling: Rafael Planelles, Fernando Lería, Enrique Lería, Ricardo Barquín, Miguel Ángel Perez Rino, Angie, Olalla, Lourdes Troyer, Luis Miguel Martínez, Raúl Ruiz, Rocio, Ana Campos, Clavijo, Carmelo, María, José Paleteiro, Jasón, Nano, Laura, Silvia, María de Mora, Juan Romero, Isabel Groso, Juan Ortiz, Javier Cerezo, Javi Ciruelo, Rafael Lucas, Jesús Torronteras, Julia Abril, Tamara, Curro Molero, Alessandro Ciccolini ... and to everyone I forgot to mention.

Miguel Rincón, November 2012

Recorded 16–18 August 2012
Recording location Iglesia de Santa María de la Paz, Sevilla, Spain
Recording Producer Jonas Niederstadt
Microphones B&K 4010
Photography Jonas Niederstadt
Translations Margaret Hunter (English), Schirin Nowrousian (French), J. Niederstadt (German)

Produced by Jonas Niederstadt
© 2013 Carpe Diem Records – www.carpediem-records.com

Out of respect for nature this booklet is printed on 100% recycled paper.