J. S. BACH - OPERE PER LIUTO
LA QUESTIONE LAUTEN WERCK

Simone Cipriani
Giuseppe Cipriani

STAMPERIA MUSICALE E. CIPRIANI – ROVERETO (TRENTO)

A nostro padre

INDICE GENERALE

Premessa.....V

LA QUESTIONE LAUTEN WERK VII

1 . Dati storici.....VII
1 . 1 . Frontespizi dei manoscritti per Liuto solo ed eseguibilità sullo strumento tradizionale.....VII
1 . 2 . Il Lautenclavicymbel.....IX
1 . 3 . La Specificatio: gli strumenti lasciati in eredità da Bach.....XI
2 . Analisi dei dati storici.....XIII
2 . 1 . Considerazioni sugli strumenti appartenuti a Bach.....XIII
2 . 2 . Analisi delle musiche.....XIV
3 . Identificazione dello strumento.....XX
3 . 1 . Limitazioni storiche del Liuto.....XX
3 . 2 . L'intuizione fondante per il Lauten Werck: una rivoluzione di lettura.....XXI
3 . 3 . La soluzione per l'ampliamento tecnico.....XXII
4 . Definizione dell'accordatura e dell'estensione del Lauten Werck XXV
5 . Considerazioni finali.....XXVIII
5 . 1 . Conclusioni.....XXVIII
5 . 2 . Postfazione.....XXXI
6 . Avvio al basso continuo in intavolatura.....XXXII
7. Tavola delle posizioni.....XXXIV
8. Note costruttive per il Lauten Werck.....XXXV

INTAVOLATURE DELLE MUSICHE 1

Note alla stesura in intavolatura.....2
Suite in Mi- BWV 996.....3
Preludio.....3
Allemande.....5
Courante.....7
Sarabande.....8
Bourée.....9
Giga.....10
Suite in Mi+ BWV 1006a.....13
Prélude.....13
Loure.....19
Gavotte en rondeau.....20
Menuett I.....23
Menuett II.....23
Bourée.....25
Giga.....26

NOTAZIONE MODERNA 29

Fonti.....30
Suite in Mi- BWV 996.....33
Preludio.....33
Allemande.....35
Courante.....36
Sarabande.....37
Bourée.....38
Giga.....39
Suite in Mi+ BWV 1006a.....42
Prélude.....42
Loure.....48
Gavotte en rondeau.....49
Menuett I.....51
Menuett II.....52
Bourée.....53
Giga.....54
Suite in Sol- BWV 995.....56
Prélude.....56
Allemande.....62
Courante.....63
Sarabande.....64
Gavotte I.....65
Gavotte II.....66
Gigue.....67
Preludio, Fuga e Allegro in Mi♭+ BWV 998.....69
Prélude.....69
Fuga.....71
Allegro.....76
Partita in Do- BWV 997.....79
Preludio.....79
Fuga.....82
Sarabande.....88
Gigue.....89
Double.....91
Preludio in Do- (BWV 999).....93

Premessa

Concludere lo studio

Noventa Vicentina, lì 18/08/2020

La prima parte di questa ricerca fu pubblicata da mio padre, dopo numerosi anni di studi, nel suo lavoro: J. S. Bach - Opere per Liuto [Ernesto Cipriani, Stamperia Musicale E. Cipriani - 1977]. *In questo studio presentò uno strumento su cui eseguire le musiche per Liuto assolo di J. S. Bach: un Liuto impostato su un'accordatura particolare, dotato di un capotasto mobile da posizionare al cambio di tonalità e con una meccanica aggiuntiva per i bassi. La meccanica da applicare ai bassi non fu definita. All'interno dell'opera venne presentato anche uno studio storico sul problema Lauten Werck, oltre all'intavolatura di tutto il corpus bachiano per Liuto assolo secondo l'accordatura e lo strumento ipotizzato.*

La possibilità di eseguire in modo pratico e in tonalità reale tutte le musiche per Liuto di Bach a suo giudizio meritava la pubblicazione, senza però interrompere le ricerche: intendeva infatti definire la meccanica mancante per lo strumento ipotizzato, e identificare i motivi che avevano spinto alla modifica o all'invenzione di un Liuto particolare, innovazione a cui partecipò anche Bach, quantomeno dedicandogli una serie di musiche rilevanti. Così, dopo l'edizione del 1977 indagò in questa direzione, ma non portò a termine la sua ricerca.

Intorno all'anno 2000, decisi di riprendere in mano lo studio, per vedere se fosse possibile trovare le risposte mancanti. Col passare del tempo, ho cominciato a consultare sempre più spesso mio fratello Giuseppe, che conosce bene la questione Lauten Werck, e che ha risolto tutte le questioni tecnico-meccaniche per definire lo strumento, fino ad arrivare alla costruzione di un modello funzionante.

Simone Cipriani

Questo lavoro, frutto di una ricerca durata l'arco di due generazioni, è nato con l'intento di rendere un omaggio a Bach, e a nostro giudizio porta sostanziamente chiarezza sulla questione Lauten Werck, proponendo una soluzione con risposte esaustive a tutti i problemi a noi noti sulle musiche per Liuto di Bach, oltre ad una collocazione razionale alle notizie storiche sullo strumento.

Naturalmente è una dedica anche a nostro padre, con la speranza che la sua inquieta anima di ricercatore trovi finalmente pace.

Simone Cipriani *Giuseppe Cipriani*

LA QUESTIONE LAUTEN WERK

«Die überschickten Stücke zum Clavier von Bach, und von Weyrauch zur Laute, sind eben so schwer als sie schön sind. Wenn ich sie zehnmal gespielet habe, scheine ich mir immer noch eine Anfängerin darinnen.»

«I brani di Bach per tastiera che ho ricevuto, e quelli di Weyrauch per Liuto, sono tanto difficili quanto belli: pur avendoli eseguiti per una decina di volte, mi sento ancora come una principiante.»

Madame Louise Adelgunde Victorie Kulmus,

Danzica, il 30 maggio 1732

1. DATI STORICI

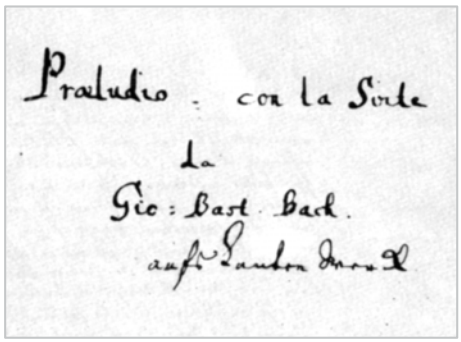
La vicenda delle opere per Liuto di J. S. Bach è piuttosto controversa.
Tutte le opere per Liuto/Lauten Werck, a parte le trascrizioni in intavolatura dell'epoca, sono state redatte in notazione moderna. Per molto tempo si è ritenuto che queste opere non fossero destinate al Liuto, sia perché presentano alcune parti ineseguibili su uno strumento tradizionale, sia perché comunque anche la parte eseguibile risulta spesso difficoltosa. Di solito oggi queste opere vengono comunque eseguite al Liuto tradizionale, nonostante le incongruenze e i passi non rari di effettiva impossibilità esecutiva, solitamente trasportandole in tonalità differenti dall'originale, ottavando o saltando alcuni bassi, non suonando o modificando alcuni abbellimenti e tralasciando alcuni suoni tenuti.

1.1 Frontespizi delle opere ed eseguibilità sullo strumento tradizionale

• Suite in Mi minore BWV996 (~1708-17)

– *Sul frontespizio: "**Preludio con la Suite da Gio: Bast. Bach. auf Lauten Werck**".*

I problemi di eseguibilità su uno strumento tradizionale sono evidenti soprattutto in questa Suite in Mi minore BWV996, giunta a noi nella copia in notazione moderna realizzata da Johann Gottfried Walther (1684 -1748), cugino e amico di Bach. Per questa suite è impossibile non solo rispettare i tenuti come sono scritti, ma anche semplicemente eseguire tutte le note presenti, anche suonando



Il frontespizio della suite BWV996, nella grafia di Johann Gottfried Walther (1684 -1748), in cui viene riportata l'esplicita l'indicazione:

Preludio con la Suite

da
Gio: Bast. Bach.

auf Lauten Werck

in trasporto e cambiando strumento per ogni brano. Per questo motivo, e a causa della scritta "auf Lauten Werck" (due parole staccate) apposta sul frontespizio da J. G. Walther, per quest'opera si è soliti considerare come strumento putativo il Lautenclavicymbel. Effettivamente il Lautenclavicymbel veniva talvolta denominato Lautenwerk (o Lautenwerck).

• Partita in mi maggiore BWV1006a (~1740)

– *Sul frontespizio: "**Pieces pour le Luth**".*

La suite in Mi maggiore BWV1006a ci è giunta su manoscritto autografo in notazione moderna; presenta problemi meno numerosi ma altrettanto importanti, e di solito viene affiancata alla precedente come attribuzione al Lautenclavicymbel, specialmente da quando questa soluzione fu proposta dal musicologo R. de Candé (1923-2013).

• Partita in Do minore BWV997 (~1737-41)

– *Cinque manoscritti in notazione moderna non autografi: "**Praludum e Fuga. Per il Clavicembalo. dal Sig. Joh. Seb. Bach**" e simili; nelle intavolature dell'epoca giunte fino a noi, circa una ventina, viene solitamente indicata come "**Partita al Liuto Composta dal Sig_re Bach**".*

Una nota a parte va fatta per questa Partita, che è giunta a noi nelle versioni redatte in notazione moderna con la voce del canto scritta un'ottava sopra rispetto alle possibilità del Liuto; consideriamo queste copie come le più attendibili, in quanto più complete, abbassando di un'ottava la linea del canto, come avviene nelle intavolature dell'epoca, che si dimostrano però delle versioni semplificate.

• Sol minore BWV995 (~1727-31)

Autografo in notazione moderna: "***Pieces pour la Louth à Monsieur Schouste***"; altre versioni: "***Pieces pour le Louth***"; "***Le Lut***" e simili nelle intavolature dell'epoca. Una criticità aggiuntiva di quest'opera consiste nel fatto di toccare nel grave il Sol_0, nota che storicamente non ha riferimenti, nel senso che richiede uno strumento a 14 ordini, e nessun Liuto con bassi a corde doppie ha mai raggiunto una simile estensione: solo Arciliuti e Tiorbe, come strumenti di accompagnamento, potevano talvolta disporre di una quantità di ordini a corda singola così ampia o anche maggiore.

• Preludio, Fuga, Allegro in Mi♭ maggiore BWV998 (~1740-45)

– *Autografo in notazione moderna "**Prelude pour la Luth ó Cembal par J. S. Bach**".*

Le due opere solistiche BWV995 e BWV998 presentano alcuni problemi di eseguibilità meno importanti.

• Preludio in Do minore BWV999 (~1720)

– *La dicitura sul manoscritto per mano di J. Peter Kellner (1705-1772) è: "**Prelude in Cmoll pour La Lute di Johann Sebastian Bach**".*

Questo "*Preludietto*" in Do minore, pezzo staccato, risulta eseguibile anche sul tradizionale *Liuto in Re minore*.

• Fuga in sol minore BWV 1000 (~1725)

"*Fuga del Si.re Bach*". Quest'opera, giunta a noi in intavolatura, a nostro avviso rappresenta semplicemente una trascrizione dell'epoca: un pezzo staccato, senza bassi alterati, che risulta equilibrato sul *Liuto in Re minore*.

• Altre opere in cui il liuto (non assolo) è presente:

Matthaus Passion BWV 244.1

Il recitativo n° 56 e l'Aria seguente n° 57 in Re minore *«Komm, Süßes kreuz»*.

Questa prima versione (1727) prevede al recitativo e aria n° 56-57 un Liuto solista, sostituito nelle più conosciute versioni successive dalla Viola da Gamba.

Johannes Passion BWV 245

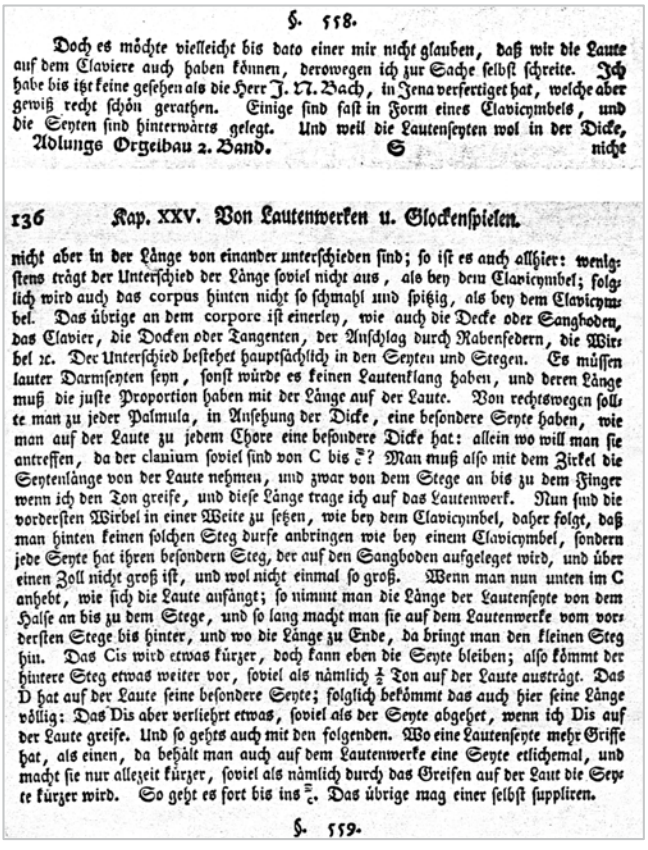
L'arioso n° 19 *«Betrachte, meine Seel'»* della 2ª parte, scritto per due Viole d'amore, Basso, Liuto, e continuo *col Bassono grosso* (Controfagotto).

Trauerode BWV 198

I due Liuti sono presenti in quasi tutti i brani, come solisti o come strumenti di accompagnamento al basso continuo.

1.2 Il Lautenclavicymbel

Conosciamo le caratteristiche costruttive del Lautenclavicymbel, benché non sia giunto nessun originale fino a noi. Il primo strumento di cui abbiamo notizia risale al 1511, costruito dal teorico Sebastian Virdung (~1465-?). Altri costruttori si susseguono nel corso dei secoli, fino alla metà del XVIII secolo. Si tratta di uno strumento con la meccanica simile a quella di un clavicembalo, ma con le penne in cuoio. Nella versione settecentesca aveva solitamente due registri, sempre realizzati in corde di minugia come quelle del Liuto, ma poteva presentare anche un terzo registro in corde di ottone. In pratica era una tastiera che imitava il suono del Liuto, oppure quello di una Tior-



§. 558.

Doch es möchte vielleicht bis dato einer mir nicht glauben, daß wir die Laute auf dem Claviere auch haben können, derowegen ich zur Sache selbst schreite. Ich habe bis itzt keine gesehen als die Herr J. N. Bach, in Jena verfertiget hat, welche aber gewiß recht schön gerathen. Einige sind fast in Form eines Clavicymbels, und die Seyten sind hinterwärts gelegt. Und weil die Lautenseyten wol in der Dicke,

Adlungs Orgelbau 2. Band. S nicht

136 Kap. XXV. Von Lautenwerken u. Glockenspielen.

nicht aber in der Länge von einander unterschieden sind; so ist es auch allhier: wenigstens trägt der Unterschied der Länge soviel nicht aus, als bey dem Clavicymbel; folglich wird auch das corpus hinten nicht so schmahl und spitzig, als bey dem Clavicymbel. Das übrige an dem corpore ist einerley, wie auch die Decke oder Sanghoden, das Clavier, die Docken oder Tangenten, der Anschlag durch Rabenfedern, die Wirbel ꝛc. Der Unterschied bestehet hauptsächlich in den Seyten und Stegen. Es müssen lauter Darmseyten seyn, sonst würde es keinen Lautenklang haben, und deren Länge muß die juste Proportion haben mit der Länge auf der Laute. Von rechtswegen sollte man zu jeder Palmula, in Ansehung der Dicke, eine besondere Seyte haben, wie man auf der Laute zu jedem Chore eine besondere Dicke hat: allein wo will man sie antreffen, da der clauium soviel sind von C bis c̄? Man muß also mit dem Zirkel die Seytenlänge von der Laute nehmen, und zwar von dem Stege an bis zu dem Finger wenn ich den Ton greife, und diese Länge trage ich auf das Lautenwerk. Nun sind die vordersten Wirbel in einer Weite zu setzen, wie bey dem Clavicymbel, daher folgt, daß man hinten keinen solchen Steg durfe anbringen wie bey einem Clavicymbel, sondern jede Seyte hat ihren besondern Steg, der auf den Sangboden aufgeleget wird, und über einen Zoll nicht groß ist, und wol nicht einmal so groß. Wenn man nun unten im C anhebt, wie sich die Laute anfängt; so nimmt man die Länge der Lautenseyte von dem Halse an bis zu dem Stege, und so lang macht man sie auf dem Lautenwerke vom vordersten Stege bis hinter, und wo die Länge zu Ende, da bringt man den kleinen Steg hin. Das Cis wird etwas kürzer, doch kann eben die Seyte bleiben; also kömmt der hintere Steg etwas weiter vor, soviel als nämlich ½ Ton auf der Laute austrägt. Das D hat auf der Laute seine besondere Seyte; folglich bekömmt das auch hier seine Länge völlig: Das Dis aber verliehrt etwas, soviel als der Seyte abgehet, wenn ich Dis auf der Laute greife. Und so gehts auch mit den folgenden. Wo eine Lautenseyte mehr Griffe hat, als einen, da behält man auch auf dem Lautenwerke eine Seyte etlichemal, und macht sie nur allezeit kürzer, soviel als nämlich durch das Greifen auf der Laut die Seyte kürzer wird. So geht es fort bis ins c̄. Das übrige mag einer selbst suppliren.

§. 559.

A fianco e nella pagina seguente: l'opera ***Musica mechanica Organoedi*** *(~1723-27) di J. Adlung (1699-1762), pubblicata postuma da J. F. Agricola (1720-1774) nel 1768, alla voce Lautenwerk.*

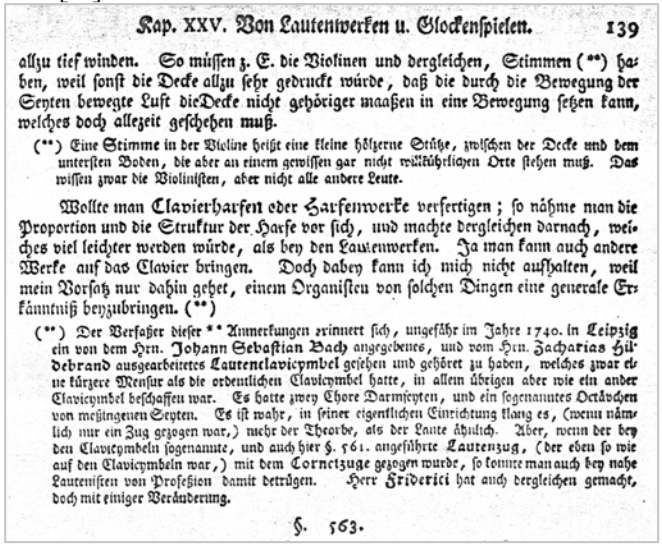
ba, con un suono più forte; per ottenere questo effetto, la meccanica, compresi i fissaggi, venivano rigorosamente realizzati in legno, e alcuni costruttori lo dotarono anche di una cassa panciuta come quella del Liuto. Ai tempi di Bach veniva talvolta applicata una meccanica aggiuntiva per poter variare il timbro dei suoni.

Sappiamo, grazie all'opera *Musica mechanica Organoedi* (~1723-27) di J. Adlung (1699-1762), pubblicata postuma nel 1768 a cura di J. F. Agricola (1720-1774), che Johann Nikolaus Bach (1669-1753), cugino di Johann Sebastian, possedeva almeno uno di questi strumenti, costruito da lui stesso e definito come "Lautenwerk":

«Forse nessuno mi vorrà credere, che possiamo avere il Liuto anche sulla tastiera. Io finora non ne ho visto nessun altro, all'infuori di quello che il Sig. J. N. Bach ha fabbricato a Jena. E come le corde del Liuto si differenziano per grossezza, però non per lunghezza, così è anche qui; conseguentemente anche il corpo posteriore non diventa così stretto come nel Clavicembalo. La differenza esiste soprattutto nelle corde e nei ponticelli. Devono essere corde di solo budello, altrimenti non si avrebbe alcun suono di Liuto, e le loro lunghezze devono avere le medesime proporzioni del Liuto.» [...] segue descrizione costruttiva del Lautenwerk (Lautenclavicymbel).

Sappiamo inoltre che nel 1739 Bach diede a Z. Hildebrandt (1688-1757) delle specifiche per costruire uno di questi strumenti; J. F. Agricola ne parla in una sua nota personale, sempre nel capitolo sul Lautenwerk del *Musica mechanica Organoedi*, definendolo come "Lautenclavicymbel", a dimostrazione del fatto che i due nomi fossero interscambiabili:

«(**) Il redattore di queste note ricorda di aver visto e sentito un Lautenclavicymbel a Lipsia nel 1740, progettato dal Sig Johann Sebastian Bach e realizzato dal signor Zaccaria Hildebrand, che era di dimensioni più piccole di un Clavicembalo normale, ma in tutti gli altri aspetti simile. Aveva due registri in minugia, e una cosiddetta ottava piccola [4' ndt] *in corde di ottone. È vero che nella sua impostazione normale (cioè, quando un solo registro era inserito) sembrava più una Tiorba che un Liuto. Ma se si impostava il registro Liuto (come quello che si trova sul Clavicembalo) insieme con registro Cornetta (il 4' in ottone non smorzato), si potevano quasi ingannare i liutisti professionisti.»* [...]



Kap. XXV. Von Lautenwerken u. Glockenſpielen. 139

allzu tief winden. So müſſen z. E. die Violinen und dergleichen, Stimmen (**) haben, weil ſonſt die Decke allzu ſehr gedruckt würde, daß die durch die Bewegung der Seyten bewegte Luft die Decke nicht gehöriger maaßen in eine Bewegung ſetzen kann, welches doch allezeit geſchehen muß.

(**) Eine Stimme in der Violine heißt eine kleine hölzerne Stütze, zwiſchen der Decke und dem unterſten Boden, die aber an einem gewiſſen gar nicht willkührlichen Orte ſtehen muß. Das wiſſen zwar die Violiniſten, aber nicht alle andere Leute.

Wollte man Clavierharfen oder Harfenwerke verfertigen; ſo nähme man die Proportion und die Struktur der Harfe vor ſich, und machte dergleichen darnach, welches viel leichter werden würde, als bey den Lautenwerken. Ja man kann auch andere Werke auf das Clavier bringen. Doch dabey kann ich mich nicht aufhalten, weil mein Vorſatz nur dahin gehet, einem Organiſten von ſolchen Dingen eine generale Erkänntniß beyzubringen. (**)

(**) Der Verfaßer dieſer ** Anmerkungen erinnert ſich, ungefähr im Jahre 1740. in Leipzig ein von dem Hrn. Johann Sebaſtian Bach angegebenes, und vom Hrn. Zacharias Hildebrand ausgearbeitetes Lautenclavicymbel geſehen und gehöret zu haben, welches zwar eine kürzere Menſur als die ordentlichen Clavicymbel hatte, in allem übrigen aber wie ein ander Clavicymbel beſchaffen war. Es hatte zwey Chore Darmſeyten, und ein ſogenanntes Octävchen von meſſingenen Seyten. Es iſt wahr, in ſeiner eigentlichen Einrichtung klang es, (wenn nämlich nur ein Zug gezogen war,) mehr der Theorbe, als der Laute ähnlich. Aber, wenn der bey den Clavicymbeln ſogenannte, und auch hier §. 561. angeführte Lautenzug, (der eben ſo wie auf den Clavicymbeln war,) mit dem Cornetzuge gezogen wurde, ſo konnte man auch bey nahe Lautenſten von Profeßion damit betrügen. Herr Friderici hat auch dergleichen gemacht, doch mit einiger Veränderung.

§. 563.

*Qui a fianco e nella pagina precedente: l'opera **Musica mechanica Organoedi** (~1723-27) di J. Adlung (1699-1762), pubblicata postuma da J. F. Agricola (1720-1774) nel 1768, alla voce Lautenwerk.*

1.3 La "Specificatio": gli strumenti lasciati in eredità da Bach

L'eredità di Bach venne redatta postuma nell'autunno del 1750, dall'amico di famiglia e Avvocato della Corte Suprema di Giustizia Friedrich Einrich Graff.

Il capitolo VI riporta la seguente *Specificatio* riguardo agli strumenti musicali lasciati alla sua morte:

	Talleri	*Groschen*
1 ***fournirt*** *[pregiato ndt]* ***Calveçin***, che dovrà rimanere presso la ***famiglia*** il più a lungo possibile	80	
1 Calvesin	50	
1 ***idem***	50	
1 ***idem***	50	
1 ***idem*** piccolo	20	
1 Lauten Werck	30	
1 ***idem***	30	
1 violino di Stainer	8	
1 violino in cattivo stato	2	
1 violino piccolo	1	8
1 viola	5	
1 ***idem***	5	
1 ***idem***	–	16
1 violoncello piccolo *(? bassettgen)*	6	
1 violoncello	6	
1 ***idem***	–	16
1 viola da gamba	3	
1 liuto	21	
1 spinetta	3	

1. *Coffee* Teller. 11. Lt. *a* 12 *Gr.*		5 Rt. 12 Gr. — ₰
2. Dutzend, Meßer, Gabeln und Löffel in Futteral. 48. Lt. *a* 12 *Gr.*	24	—	—
1. Gestecke Meßer mit Löffel in Futteral. 9. Lt. *a* 10 *Gr.*	3	18	—
1. goldener Ring	2	—	—
1. *dito*	1	12	—
1. *Tabatiere* von *Agath* in Gold gefast	40	—	—
facit	251	Rt. 11	Gr. — ₰

Cap. VI.

An Instrumenten.

1. *fournirt Clavecin*, welches bey der *Familie*, so viel möglich bleiben soll	80 Rt.	— Gr.	— ₰
1. *Clavesin*	50	—	—
1. *dito*	50	—	—
1. *dito*	50	—	—
1. *dito* kleiner	20	—	—
1. Lauten Werck	30	—	—
1. *dito*	30	—	—
1. Stainerische *Violine*	8	—	—
1. schlechtere *Violine*	2	—	—
1. *dito Piccolo*	1	8	—
1. *Braccie*	5	—	—
1. *dito*	5	—	—
1. *dito*	—	16	—
1. *Bassettgen*	6	—	—
1. *Violoncello*	6	—	—
1. *dito*	—	16	—
1. *Viola da Gamba*	3	—	—
1. Laute	21	—	—
1. *Spinettgen*	3	—	—
facit	371	Rt. 16	Gr. — ₰

Cap VII.

An Zinn.

1. große Schüßel	1 Rt.	8 Gr.	— ₰
1. *dito* kleiner	—	16	—
1. *dito*	—	16	—
1. *dito* kleinere	—	8	—
1. *dito*	—	8	—
1. kleine Schüßel	—	6	—
1. *dito*	—	6	—
1. *dito* noch kleinere	—	4	—
1. *dito*	—	4	—
1. *dito*	—	4	—

Il testo di Ph. Spitta "J. S. Bach" (1873-1880) Vol. II con la Specificatio per gli strumenti lasciati da Bach alla sua morte.

2. ANALISI DEI DATI STORICI

2.1 Considerazioni sugli strumenti appartenuti a Bach

La costruzione di un Lautenclavicymbel prevedeva il costo di un Clavicembalo realizzato però con tutti i fissaggi e i piroli conici in legno, ragionevolmente superiore a quello delle caviglie in ferro del Clavicembalo tradizionale. A questo si doveva aggiungere spesso anche il costo di una pancia tondeggiante come quella di un Liuto, ma molto più grande, delle dimensioni di un piccolo Clavicembalo. Dalla descrizione risulta che lo strumento progettato personalmente da Bach avesse due registri in minugia, più un 4' in ottone; sempre in base alla descrizione, non risulta che fosse dotato di una pancia tondeggiante, ma è ipotizzabile che vantasse qualche meccanica particolare, che giustificherebbe la progettazione dedicata: ad esempio, come su altri Lautenclavicymbel dell'epoca, dei registri per poter variare il timbro dello strumento. Sappiamo come all'epoca suonare un Liuto costasse come mantenere un cavallo, a causa del valore e della durata delle corde di minugia: ma se un Liuto presenta 20-24 corde al massimo, il Lautenclavicymbel ne contava più di cento! A tutto questo va aggiunto il costo per il registro in ottone. È tutto sommato comprensibile che fosse uno strumento piuttosto raro.

Nella *Specificatio* i Clavicembali sono valutati: 80 talleri quello "pregiato", 50 talleri i tre che dobbiamo considerare "standard", mentre quello "piccolo" da 20 talleri era probabilmente uno strumento da tavolo o da viaggio. Il Liuto vale 21 talleri, mentre i due Lauten Werck (due parole staccate) sono stimati 30 talleri l'uno, una differenza paragonabile a quella esistente tra un Liuto e una Tiorba. Obiettivamente quest'ultimo valore non ci sembra plausibile se dobbiamo considerare le specifiche del Lautenclavicymbel. Di questa anomalia si era già accorto nostro padre. Facciamo notare come nel documento, laddove gli strumenti siano in cattive condizioni, così come nel caso di fattura preziosa o di costruttore prestigioso, viene specificato.

Secondo Rudolf Bunge (1836-1907), Bach si fece costruire un primo Lauten Werck da un costruttore definito come "ignoto", intorno al 1717-23, per 60 talleri *["J. B. Bach Kapelle zu Cöthen und deren nachgelassene Instrumente" pubblicato in BJ (1905) pag. 29]*. Non abbiamo altri dati storici al riguardo, ma, di nuovo, non ci sembra un prezzo compatibile con un Lautenclavicymbel nuovo; allo stesso tempo però, questo prezzo risulta congruo con i 30 talleri dei Lauten Werck (due parole staccate) presenti nella *specificatio*. Sappiamo invece che il Lautenclavicymbel del 1739 descritto da Agricola nasceva su un progetto di Bach, ma era stato realizzato da Zacharias Hildebrandt (1688-1757), uno dei più rinomati organari dell'epoca: questo strumento avrebbe avuto al tempo della *Specificatio* 10 o 11 anni di vita. Ancora ci sembra poco ragionevole che lo strumento di 30 anni prima, di costruttore ignoto, potesse essere stimato alla pari del secondo. Sembrerebbe anche una strana dimenticanza non citare Hildebrandt come costruttore.

Bach avrebbe dunque acquistato ben due Lautenclavicymbel: un primo nel 1717-20, e dopo circa 30 anni un secondo, progettato da lui stesso e fatto costruire ad un organaro prestigioso, ma a cui

dedica espressamente solo un'opera (BWV996) intorno al 1708-17.
Alla luce di queste considerazioni, non ci sembra ragionevole classificare gli strumenti della *Specificazio* nominati "Lauten Werck" (due parole staccate) come assimilabili al Lautenclavicymbel. A nostro modo di vedere sembra più plausibile che lo strumento citato da Agricola sia stato un incarico commissionato a Bach da parte di qualche personaggio, e poi affidato all'organaro Hildebrandt per la realizzazione. Di fatto, nel racconto di Agricola, il Lautenclavicymbel è citato come *progettato* [angegebenes] da Bach e *realizzato* da Hildebrandt, ma non si parla di proprietà.
La notizia di due Lauten Werck nella specificatio, a nostro giudizio, non è mai stata valutata con l'attenzione che merita, e tuttavia rappresenta un'indicazione forte: se possiamo concedere che uno strumento così raro si trovi in casa Bach, qualunque fosse la sua natura, la presenza in pianta stabile di ben due esemplari risulta obiettivamente di ardua collocazione logica.
Per quanto riguarda il Liuto, si tratta di un lascito testamentario del 1748 al "*caro amico*" Bach da parte del liutaio J. Ch. Hoffmann (1683-1748).
Vogliamo annotare come Bach possedesse, tra i suoi strumenti, molti degli strumenti particolari per i quali ha composto: un violino piccolo, un violoncello piccolo, e due Lauten Werck.

2.2 Analisi delle musiche

Se ipotizziamo che queste musiche dovessero dimostrare le possibilità e le capacità di uno strumento particolare, oggi, nelle loro singolarità, rappresentano una traccia importante, una sorta di mappa nella lingua più congeniale a Bach, ovvero la composizione, rivelandosi preziosi testimoni per decifrare e circoscrivere nel modo il più possibile univoco le caratteristiche del Lauten Werck, assegnandogli una collocazione che escluda attribuzioni non corrette.

• L'ipotesi di attribuzione a una tastiera tradizionale

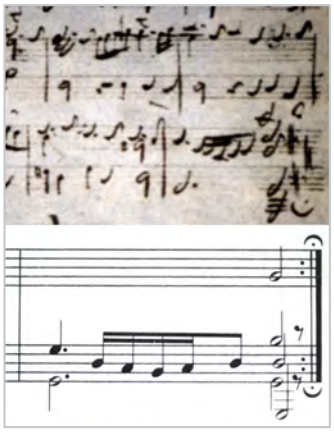
Lo strumento che stiamo cercando deve rispettare le possibilità e le limitazioni delle musiche dedicategli da Bach. Sarebbe dunque una tastiera estesa nel grave, superiore al Liuto tradizionale (Do_1), arrivando fino a Sol_0, ma limitata nell'acuto al Mi_4/Fa_4. Ci sembra improponibile una tastiera con una simile limitazione, praticamente impossibilitata ad eseguire qualsiasi pezzo della letteratura per clavicembalo e per organo dell'epoca.
Va notato anche che la versione per Clavicembalo della Suite in Do minore BWV997, con la voce del canto scritto un'ottava sopra rispetto alle versioni in intavolatura, mostra come la tessitura del Liuto non fosse considerata equilibrata per una tastiera nemmeno all'epoca. Le versioni di quest'opera in intavolatura raggiungono in un punto il Fa_4, che rimane comunque un caso unico come limite nell'acuto in tutte queste musiche, che si fermano per il resto sempre a Mi_4.
Vi sono anche altri elementi che portano a dubitare che queste opere siano concepite per una tastiera tradizionale.
Osservando con attenzione ci si accorge come, esclusi gli accordi fermi, buona parte di questa letteratura potrebbe essere eseguita alla tastiera con la mano destra e una o due dita della mano sini-

stra: la disparità di trattamento presente tra la parte scritta come basso e la parte scritta come canto non sembra tipica di una tastiera, soprattutto di una tastiera che dovremmo attribuire a Bach; questa diversità di peso risulta invece perfettamente coerente con i differenti ruoli delle mani nell'esecuzione al Liuto.

Nessuno sembra aver evidenziato, ad oggi, che la BWV1006a (*Partita in Mi maggiore*), e la BWV998 (*Mi♭ maggiore*), presentano diversi segni di ***dinamica***. Questa è un'attenzione che Bach nelle sue opere per "*Clavier*" riserva solo a pochissimi casi: nei due concerti pubblicati assieme: *Concerto secondo il gusto italiano* BWV971 e *Overture in stile francese* BWV931, che sono due concerti a forti contrasti, concepiti per Clavicembalo a 2 tastiere, e nelle due *Toccate* BWV911 e BWV915 solitamente attribuite al Clavicordo. Si trova anche un ***p.*** su un'opera non autografa: Suite inglese BWV806 n°1 - Giga. Non abbiamo riscontrato altri casi.

Dunque, se il Lauten Werck di Bach fosse da identificare con una tastiera, dovrebbe trattarsi di uno strumento a due manuali, ma in questo caso la loro stima e la stessa presenza di due esemplari nella *specificatio* risulterebbero ancora più incomprensibili. Ci chiediamo, a questo punto, su quale fondamento R. de Candé abbia attribuito la *Mi maggiore* BWV1006a al Lautenclavicymbel, a meno che questo strumento non vantasse anche la possibilità del forte e del piano.

Considerando tutto *il corpus*, certo si trovano passi che risultano impraticabili sul Liuto tradizionale, ma esistono anche accordi che si dimostrano impossibili da eseguire su una tastiera, almeno per i parametri dell'epoca; riportiamo come esempio l'accordo finale della Allemanda in Sol minore BWV 995.



Dunque, queste musiche, considerate nel loro assieme, sembrano ricondurre a qualcosa di diverso sia dalla tastiera che dal Liuto tradizionali.

• L'ipotesi del Liuto

Se osserviamo le incongruenze strumentali delle musiche, potremmo anche concludere il discorso a priori, affermando che Bach non conoscesse lo strumento a cui ha dedicato queste musiche. Mauro Manica, stretto collaboratore di nostro padre nella ricerca, ad una conferenza per la presentazione del libro *Frau Musika: la vita e le opere di J.S. Bach* (EDT 1983), chiese all'autore, Alberto Basso, se Bach avrebbe potuto scrivere musica per uno strumento che non conosceva bene: lo studioso escluse questa possibilità. Considerando anche il rapporto di "cara amicizia" con il costruttore di Liuti J. Ch. Hoffmann (1683-1748) che alla morte gli farà un lascito di uno dei suoi Liuti, ma soprattutto sapendo che ospitò per circa un mese a casa propria S. L. Weiss, stimato come il più grande liutista, divertendosi assieme improvvisando delle fughe, non ci sembra veramente ragionevole sostenere che Bach ignorasse le possibilità e l'estensione del Liuto.

Osservando le partiture, la questione appare anche più complicata. Nonostante queste opere non risultino eseguibili integralmente su un Liuto tradizionale, quello che sembra trasparire dalle mu-

siche è che si tratti comunque di uno strumento *simile*: l'estensione molto limitata nell'acuto, una leggera tendenza alla scrittura a *parti late*, la presenza costante di un canto con tessitura estremamente bassa, centrata tra i due righi di violino e basso, sono caratteristiche idiomatiche del Liuto; insomma, nonostante le difficoltà, questa musica presenta un'alto indice di strumentalità, combinazione per niente ovvia considerando che il Liuto possiede specifiche esecutive molto peculiari.
In ogni caso, a giudicare dalle musiche, doveva trattarsi di uno strumento notevole, non assimilabile *tout court* al Liuto. Eseguire tutti i grandi accordi presenti nell'opera per Lauten Werck, suonare tutti i bassi alterati, realizzare tutti gli abbellimenti e contemporaneamente rispettare almeno idealmente i frequenti tenuti laddove richiesto dal compositore, all'interno di composizioni che si rivelano sempre molto ricche, costituisce una griglia a maglie estrememente strette attraverso cui filtrare il possibile strumento. Queste combinazioni hanno trovato un riscontro puntuale su tutta l'opera, utilizzando lo strumento che stiamo per definire.

• Lo strano caso dell'estensione nel grave

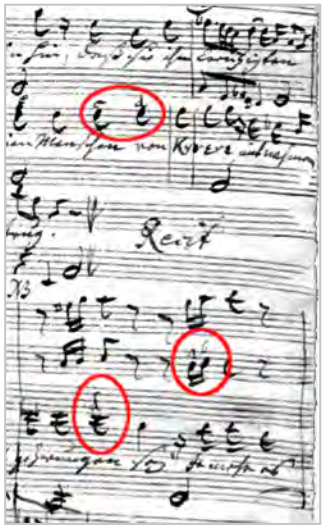
Una forte singolarità, a cui nessuno ad oggi ha fatto caso, è la particolare estensione che Bach raggiunge nel grave in ogni singola raccolta per Liuto.
Nelle raccolte formate da più pezzi scritte per strumento assolo, come nel caso di Suites o Partite o Sonate, Bach tocca sempre la nota più grave (in qualche caso alterata) eseguibile sullo strumento a cui sono dedicate. Questo avviene nella partita per flauto solo, in ogni Suite per violoncello solo, e in ogni Partita e ogni Sonata per Violino solo. Anzi, raggiunge la nota più grave in *ogni singolo pezzo* nella partita per flauto, in 5 su 6 raccolte per violino e in 2 suites per violoncello solo.
Nelle opere per Liuto diversamente Bach raggiunge, a seconda dei casi, un'estensione nel grave differente: sembra utilizzare per una Suite un Liuto a 11 ordini (BWV 996), per tre Suites un liuto a 13 ordini (BWV 1006a, BWV 997 e BWV 998), e in una Suite un liuto a 14 ordini (BWV 995). Come abbiamo già evidenziato, un Liuto a 14 ordini rappresenta un problema storico, nel senso che non si hanno notizie di Liuti così estesi: a quanto si sa, fu S. L. Weiss ad ampliare il Liuto barocco tradizionale, portandolo però da 11 a 13 ordini.
Questa incongruenza strumentale tuttavia, se osservata da un altro punto di vista, sorprendentemente presenta una singolare coerenza: considerando separatamente ogni raccolta infatti, l'estensione raggiunta nel basso corrisponde ***sempre*** alla stessa posizione rispetto agli ***accidenti in chiave***, e precisamente due toni sotto la tonica minore.
Ad esempio quando la tonalità d'imposto è ***Do-***, la nota più grave è $La\flat_0$ (Do⇨La♭), mentre nel caso di ***Mi-***, la nota più grave è Do_1 (Mi⇨Do). Le tonalità *maggiori* hanno la stessa estensione delle tonalità *minori*, quindi anche ***Mi♭+*** (come ***Do-***) raggiunge nel grave il $La\flat_0$. Questa regola si interrompe soltanto nella tonalità di ***Sol-*** (BWV 995), in cui Bach non arriva al $Mi\flat_0$, ma si ferma al già citato Sol_0, come limite estremo di eseguibilità: anche questo confine tuttavia fa pensare più ai limiti fisici di un Liuto che a quelli di una tastiera.
Bisogna quantomeno concedere che si tratta di una combinazione piuttosto sospetta.

• Le altre musiche per Liuto di Bach

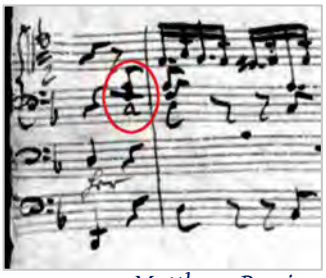
L'idea che tutte queste opere siano state pensate per uno strumento particolare, benché con la possibilità di arrangiarle su un Liuto tradizionale, viene rafforzata dando un rapido sguardo agli altri tre pezzi, oltre a quelli a Liuto solo, che Bach dedica espressamente allo strumento. Notiamo che, pur trattandosi di brevi brani singoli e non di intere raccolte, anche nella Matthaus Passion viene raggiunta l'estensione nel basso di due toni sotto la tonica minore (***Si♭$_0$***), mentre negli altri due brani questa posizione non viene raggiunta ma ne viene rispettato il limite. Il Liuto usato per la Matthaus Passion quindi potrebbe essere ancora diverso, a 12 ordini. Vediamo questi lavori nel dettaglio.

- ***Il recitativo e aria n° 56-57*** *«Komm, Süßes kreuz»* ***della prima versione (1717) della Matthaus Passion BWV 244.***

  La presenza di due ***Mi♭$_1$*** (assieme ai frequenti ***Mi$_1$***), crea alcune perplessità, anche perché la parte per Liuto ha il proprio doppio rigo dedicato; la nota, all'unisono col violoncello, è comunque eseguibile, benché molto bassa da diteggiare. Per il resto il brano risulta molto strumentale nella sua tonalità (*Re minore*), ma mostra come l'autore sia quantomeno seriamente intenzionato a modulare liberamente molto in basso sullo strumento Liuto, e a fargli eseguire accordi ricchi.



A battuta 50 di questo brano (qui a destra), l'ultimo accordo del Liuto riporta una correzione che è stata talvolta interpretata come segno di intavolatura: una α sulla terza corda che indicherebbe sul Liuto in *Re minore* un ***La$_3$***, giustamente, trattandosi della ripresa del tema. Noi riteniamo tuttavia che si tratti semplicemente di una correzione eseguita in notazione tedesca, come si ritrova nel caso di altri errori corretti sempre dall'autore nel corso del manoscritto della stessa Opera, ad esempio, come riportato qui a sinistra, nei Recitativi n° 55 e 56.



Matthaus Passion, BWV 244, Aria 57 bt. 50.

- ***L'arioso*** *«Betrachte, meine Seel'»* ***nella 2ª parte della Johannes Passion BWV 245.***

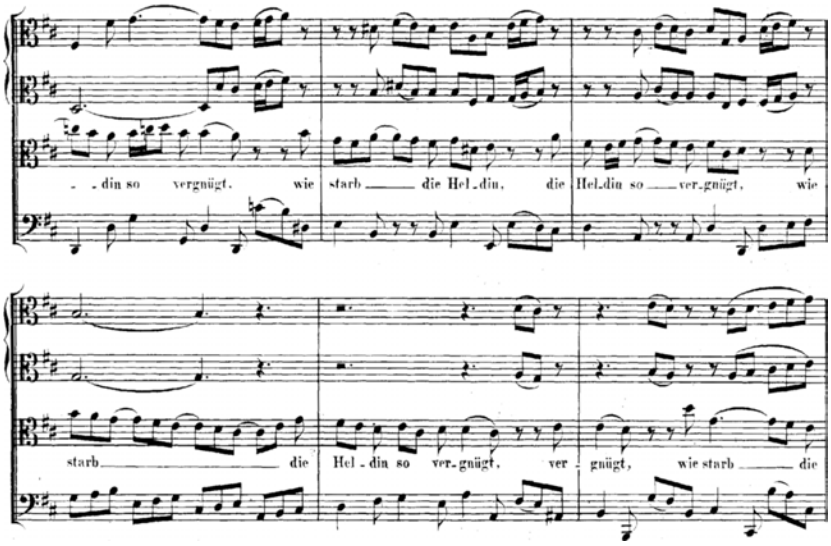
  Nel caso della Johannes Passion BWV 245 (1724), sulla breve parte (18 battute) in *Mi♭ maggiore*, scritta per esteso a due voci sempre dialoganti, Bach trova modo di inserire le seguenti note: Fa♯$_1$, Fa♮$_1$, Mi$_1$, Mi♭$_1$, Re$_1$.

- ***Nella Trauerode BWV 198 sono quasi sempre presenti due Liuti, in particolare osserviamo l'Aria*** *«Wie starb die Heldin so vergnügt»* ***in cui i due Liuti suonano assieme al Continuo.***

  L'impiego estremo dei bassi alterati è ancora più evidente in questa parte in Re maggiore per 2 Liuti della Trauerode: sappiamo che la figlia del principe dedicatario era una dilettante di Liuto, ed è opinione comune che Bach abbia previsto nell'organico il liuto come omaggio alla liuti-

sta. Troviamo, sparsi nella parte scritta nella sola linea del basso:
Fa♯ 1, Mi♯ 1, Mi♮ 1, Re♯ 1, Re1, Do♯ 1, Do♮ 1, Si♮ 0.

Considerando che si tratta di una parte dedicata al Liuto, il cromatismo risulta decisamente anomalo. Soprattutto risulta anomalo un Si♮ 0 in una parte di basso continuo, considerando che non è eseguibile su nessuno strumento di accompagnamento dell'epoca da affiancare al Liuto: né sul Violoncello, né sulla Viola da gamba, né sul Fagotto. Il Liuto avrebbe dunque dovuto saltare alcune note della linea del basso, lasciandone l'esecuzione all'Organo. Se non altro sembra poco riguardoso in un pezzo dedicato ad una liutista. In ogni caso, si ha l'impressione che Bach abbia sempre l'intenzione o l'esigenza di impegnare il Liuto cromaticamente fin nel basso profondo. Ma forse, in questa occasione, uno dei due Liuti poteva essere in grado affrontare queste difficoltà.



• Ipotesi di Liuto meccanizzato

La soluzione di nostro padre non fu la prima a proporre un Liuto dotato di leve meccaniche. Franz J. Giesbert (1896-1972) nel suo articolo sulla rivista *Die Musikforschung Kassel* n° 4 del 1972 [ed. Bärenreiten-Verlag] propose uno strumento accordato due posizioni sotto l'accordatura di *Re minore*, con 9 cori tutti diteggiabili e 12 tasti. Gli ultimi 4 bassi sono una sorta di ottava spezzata, dotati di 3 leve sotto il manico, sempre raggiungibili col pollice sinistro; ogni leva alza tutti quattro i bassi cromaticamente (un semitono, un tono, un tono e mezzo). Questa ipotesi non può risolvere tutti i problemi legati alle musiche di Bach, però è la prima che affronta la carenza di posizioni nelle corde centrali che si riscontra suonando queste musiche su un Liuto tradizionale.

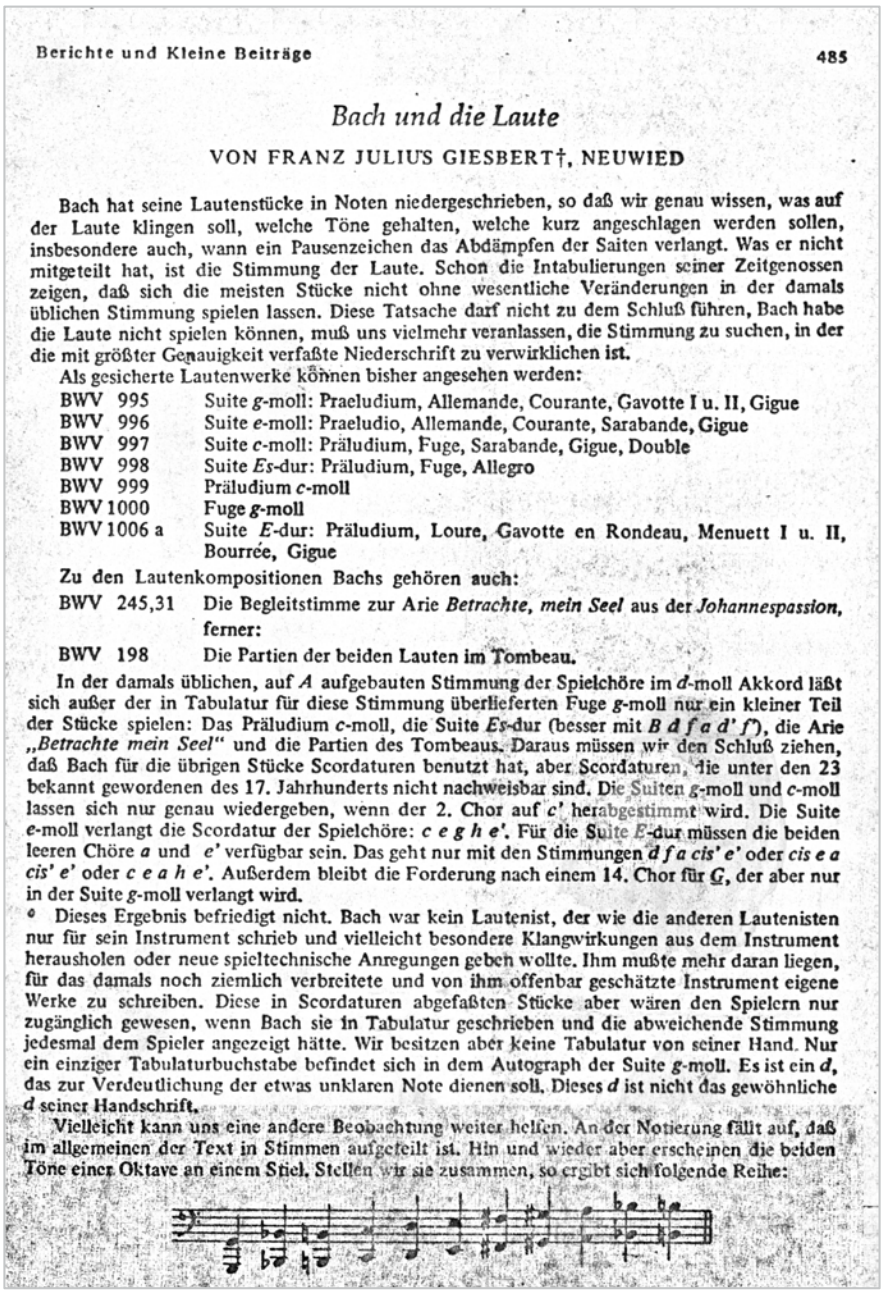
A Vuoto	Sol0	La♯	Re	Mi					
(Leva1)	Sol♯	Si	Re♯	Fa					
(Leva2)	La	Do1	Mi	Fa♯					
(Leva3)	La♯	Do♯	Fa	Sol	Do2	Mib	Sol	Do3	Mib
Diteggiate	Si	Re	Fa♯	Sol♯	Do♯	Mi	Sol♯	Do♯	Mi
	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....

Nostro padre aveva studiato a fondo la possibilità di inserire quello che lui definiva "il corridoio polacco", ovvero un accavallamento tra i bassi diatonici e le prime 6 corde, ottenuta con un'accordatura "rientrante". La soluzione in seguito fu scartata.
Il Lauten Werck citato sia sul frontespizio della Suite in Mi minore BWV996 che nella *Specificatio* in due parole staccate (a quanto ci risulta, unici casi storici) in grado di superare le problematiche

di queste musiche, a nostro avviso corrisponde effettivamente ad un Liuto dotato di una meccanica innovativa, ma finora non identificato in modo corretto.

Ricordiamo che le riparazioni di strumenti procurarono a Bach "*numerosi compensi supplementari nelle corti in cui si trovò a lavorare*" (P. Buscaroli). Possiamo quindi ipotizzare che Bach sia stato inventore, co-inventore o quantomeno promotore di un nuovo strumento, anche perché solo in questo modo diventa giustificabile la presenza in casa Bach di ben due esemplari di Lauten Werck, ad esempio oltre ad uno strumento definitivo, anche di un prototipo funzionante oppure di una prima versione. ***Un'invenzione*** o ***una ricerca*** a nostro parere è l'unica spiegazione plausibile per la presenza di due copie di uno strumento così particolare, qualunque fosse la sua natura.

Sembrerebbe insomma un'idea giovanile, per la quale Johann Sebastian, almeno per un periodo, deve anche aver investito un certo entusiasmo.



Berichte und Kleine Beiträge 485

Bach und die Laute

VON FRANZ JULIUS GIESBERT†, NEUWIED

Bach hat seine Lautenstücke in Noten niedergeschrieben, so daß wir genau wissen, was auf der Laute klingen soll, welche Töne gehalten, welche kurz angeschlagen werden sollen, insbesondere auch, wann ein Pausenzeichen das Abdämpfen der Saiten verlangt. Was er nicht mitgeteilt hat, ist die Stimmung der Laute. Schon die Intabulierungen seiner Zeitgenossen zeigen, daß sich die meisten Stücke nicht ohne wesentliche Veränderungen in der damals üblichen Stimmung spielen lassen. Diese Tatsache darf nicht zu dem Schluß führen, Bach habe die Laute nicht spielen können, muß uns vielmehr veranlassen, die Stimmung zu suchen, in der die mit größter Genauigkeit verfaßte Niederschrift zu verwirklichen ist.

Als gesicherte Lautenwerke können bisher angesehen werden:

BWV 995	Suite *g*-moll: Praeludium, Allemande, Courante, Gavotte I u. II, Gigue
BWV 996	Suite *e*-moll: Praeludio, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue
BWV 997	Suite *c*-moll: Präludium, Fuge, Sarabande, Gigue, Double
BWV 998	Suite *Es*-dur: Präludium, Fuge, Allegro
BWV 999	Präludium *c*-moll
BWV 1000	Fuge *g*-moll
BWV 1006 a	Suite *E*-dur: Präludium, Loure, Gavotte en Rondeau, Menuett I u. II, Bourrée, Gigue

Zu den Lautenkompositionen Bachs gehören auch:

BWV 245,31	Die Begleitstimme zur Arie *Betrachte, mein Seel* aus der *Johannespassion*, ferner:
BWV 198	Die Partien der beiden Lauten im Tombeau.

In der damals üblichen, auf *A* aufgebauten Stimmung der Spielchöre im *d*-moll Akkord läßt sich außer der in Tabulatur für diese Stimmung überlieferten Fuge *g*-moll nur ein kleiner Teil der Stücke spielen: Das Präludium *c*-moll, die Suite *Es*-dur (besser mit *B d f a d' f'*), die Arie *„Betrachte mein Seel"* und die Partien des Tombeaus. Daraus müssen wir den Schluß ziehen, daß Bach für die übrigen Stücke Scordaturen benutzt hat, aber Scordaturen, die unter den 23 bekannt gewordenen des 17. Jahrhunderts nicht nachweisbar sind. Die Suiten *g*-moll und *c*-moll lassen sich nur genau wiedergeben, wenn der 2. Chor auf *c'* herabgestimmt wird. Die Suite *e*-moll verlangt die Scordatur der Spielchöre: *c e g h e'*. Für die Suite *E*-dur müssen die beiden leeren Chöre *a* und *e'* verfügbar sein. Das geht nur mit den Stimmungen *d f a cis' e'* oder *cis e a cis' e'* oder *c e a h e'*. Außerdem bleibt die Forderung nach einem 14. Chor für *G*, der aber nur in der Suite *g*-moll verlangt wird.

Dieses Ergebnis befriedigt nicht. Bach war kein Lautenist, der wie die anderen Lautenisten nur für sein Instrument schrieb und vielleicht besondere Klangwirkungen aus dem Instrument herausholen oder neue spieltechnische Anregungen geben wollte. Ihm mußte mehr daran liegen, für das damals noch ziemlich verbreitete und von ihm offenbar geschätzte Instrument eigene Werke zu schreiben. Diese in Scordaturen abgefaßten Stücke aber wären den Spielern nur zugänglich gewesen, wenn Bach sie in Tabulatur geschrieben und die abweichende Stimmung jedesmal dem Spieler angezeigt hätte. Wir besitzen aber keine Tabulatur von seiner Hand. Nur ein einziger Tabulaturbuchstabe befindet sich in dem Autograph der Suite *g*-moll. Es ist ein *d*, das zur Verdeutlichung der etwas unklaren Note dienen soll. Dieses *d* ist nicht das gewöhnliche *d* seiner Handschrift.

Vielleicht kann uns eine andere Beobachtung weiter helfen. An der Notierung fällt auf, daß im allgemeinen der Text in Stimmen aufgeteilt ist. Hin und wieder aber erscheinen die beiden Töne einer Oktave an einem Stiel. Stellen wir sie zusammen, so ergibt sich folgende Reihe:

La prima pagina dell'articolo di Franz J. Giesbert, del 1972.

3. IDENTIFICAZIONE DELLO STRUMENTO

3.1 Limitazioni storiche del Liuto

Un limite storico del Liuto tradizionale, che poteva spingere verso un rinnovamento, era costituito da qualche sua lacuna nel realizzare in modo soddisfacente il *Basso Continuo*, pratica che costituiva l'ossatura di tutta la musica d'assieme dell'epoca. Nonostante le diverse soluzioni adottate dal Liuto e dalla Tiorba, anche a più riprese storicamente, persistevano alcuni ostacoli per svolgere questo ruolo polifonico: il fastidio più noto è la necessità dello strumento di scordare i bassi ad ogni cambio di tonalità, ma anche muoversi con disinvoltura nell'ottava bassa, o eseguire un'accordo su una nota grave alterata rispetto alla tonalità d'impianto poteva essere un problema. Tutto questo mentre le composizioni diventavano sempre più ardite nelle modulazioni. Quando storicamente si è tentato di dare maggiori possibilità ai bassi, come nel caso della Tiorba, magari prevedendo dei bassi cromatici, come nella tiorba a 19 cori, comunque non si sono risolte definitivamente le difficoltà di realizzazione del basso, e inevitabilmente si sono riversate nuove carenze esecutive negli acuti. Citiamo, a titolo esemplificativo:

«Spesso è possibile trovare nel basso una linea melodica che sale fino al do centrale, sopra il quale è posto un **6** *o una dissonanza* **7-6**, *teoricamente possibile, ma praticamente irrealizzabile sulla tiorba; infatti l'accordo* **7-6** *diventa ineseguibile su tutte quelle note comprese tra il* la_2 *ed il* do_2, *per la già menzionata mancanza di estensione dello strumento verso l'acuto e quindi l'impossibilità di sovrapporre delle armonie. In Caccini è possibile trovare la figurazione composta* **11-♯10** *sul* mi_2 *o sul* la_2; *se vogliamo eseguire l'intervallo notato senza abbassarlo di un ottava, anch'esso risulta impraticabile per il motivo appena ricordato. [G. Caccini, Nuove musiche -1601 "Queste lagrim'amare" pag. 2]»*
[Diego Cantalupi, La tiorba ed il suo uso in Italia come strumento per basso continuo, 1996; pp 69-70].

E ancora:
«Ricordiamo che nel basso continuo e nel repertorio a solo ci si troverà, occasionalmente, a suonare un accordo in rivolto là dove lo si sarebbe pensato allo stato fondamentale, ma l'accordatura della tiorba in quel dato caso non lo permette. Qui sta all'abilità dell'esecutore mettere più in risalto la nota fondamentale dell'accordo, anche se non è la più bassa; ciò fa cambiare la percezione armonica dell'ascoltatore.»
[Francesca Torelli, Metodo per Tiorba, Ut Orpheus Edizioni, 2006; pag. 8].

Infine, notiamo come spesso il liutista ancor oggi trascriva la parte del basso di accompagnamento realizzandola in intavolatura, dato che può risultare molto impegnativo realizzare un basso del '700 al Liuto, magari a prima vista, leggendolo sullo spartito tradizionale.
Nonostante tutto, lo strumento pizzicato era particolarmente gradito come strumento accompagnatore, oltre che per la voce, ad esempio anche per il Flauto:

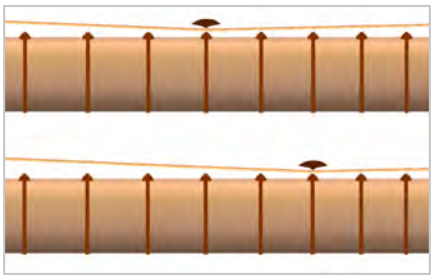
«[...] je crois que la Theorbe est à preferer au Clavecin [...]» (...ritengo che la Tiorba si da preferire al Clavicembalo...)
[M. De La Barre, Pieces pour la Flute Traversiere, "Avertissement", Paris, 1703].

Sebbene i liutisti si siano sempre arrangiati a realizzare il Basso Continuo, è molto probabile che agli occhi di Bach questo stato di cose risultasse difficilmente accettabile. In ogni caso le soluzioni storiche, oppure una semplice leva che alterasse di un semitono tutti i bassi assieme, che potevano migliorare la resa del Basso Continuo, ma non risolverne definitivamente i problemi, non stuzzicarono la fantasia di Bach, dato che l'opera per Lauten Werck non sarebbe eseguibile solo con queste semplici applicazioni. Da quanto ci sembra di aver capito, aveva trovato uno strumento più ambizioso a cui dedicare la propria opera.

3.2 L'intuizione fondante per il Lauten Werck: una rivoluzione di lettura

L'*intavolatura* è un particolare tipo di scrittura musicale che si sviluppa prevalentemente nei secoli XVI° e XVII°, usata essenzialmente per il Liuto, la chitarra e l'Organo; invece di indicare l'altezza delle note, l'intavolatura segna le *posizioni* da eseguire sullo strumento: nel caso del Liuto indica non solo la posizione da digitare con la sinistra sul manico, ma anche quale corda pizzicare, facilitando enormemente l'esecuzione, anche considerando che più di ogni altro strumento polifonico il Liuto presenta numerose combinazioni possibili per ogni singola nota. Questo è il motivo per cui la letteratura per Liuto è quasi tutta composta in questa notazione particolare: l'intavolatura era così funzionale che i liutisti non furono mai disposti ad abbandonarla. Ciò non significa che ignorassero la notazione moderna, ma che questa non costituiva il loro linguaggio nativo e abituale.
Proponiamo qui un'ipotesi affascinate, che riteniamo sia stata l'intuizione scatenante per l'invenzione di questo nuovo strumento anche per Bach, o comunque per gli inventori del *Lauten Werck*.
Se posizionamo sul manico del Liuto un capotasto, ovvero una morsa che blocchi tutte le corde ad una nuova lunghezza, impostato ogni volta nella tonalità del brano da eseguire, non sarà più necessario scordare il liuto per ogni cambio di tonalità. Tuttavia la cosa più importante, che intendiamo evidenziare qui, è che ad ***ogni corda a vuoto*** corrisponderà sempre lo ***stesso grado*** della scala: I, II, III, IV grado ecc. Questa soluzione era già stata utilizzata da nostro padre, anche se di fatto non ne aveva intuito la portata.
Tutto ciò implica che, se ci posizioniamo sulla tonalità corretta quando eseguiamo un accompagnamento, una volta individuato il ***grado*** presente in quel momento nella nota del basso, tutti i ***numeri*** del *Basso Continuo* diventano delle figurazioni costanti sulla tastiera del liuto.
L'idea in pratica è quella di poter leggere direttamente tutto il *Basso Numerato* esistente nella letteratura musicale come un'intavolatura per Liuto: quindi, virtualmente, senza sapere a che note corrispondono i singoli tasti, e, limitandosi a suonare i numeri scritti e i *gradi* della linea del basso, senza nemmeno possedere alcuna cognizione dell'armonia (vedi §6). Questo avrebbe consentito anche ad un liutista in erba di praticare musica d'assieme.
Ma è veramente possibile considerare il *Basso Continuo* come intavolatura liutistica?

Forse per un'eredità storica, il *Basso Numerato* possiede molte delle caratteristiche dell'intavolatura per Liuto: prima di tutto non indica precisamente *gli intervalli* dei suoni, ma *i gradi* delle note: anche se non rispetto all'accordatura, come avviene nell'intavolatura per Liuto, ma rispetto all'armatura in chiave e contemporaneamente alla nota presente in quel momento nel basso; in sostanza il *Basso Continuo* altro non è che un'*intavolatura a riferimento variabile*. In secondo luogo usa esattamente lo stesso criterio del Liuto per i valori delle note: cioè non considera la durata dei suoni, ma indica solo il loro punto di attacco, precisato, come nell'intavolatura, dalle note incolonnate con i numeri. Infine l'uso stesso di numeri per identificare le note, così come la soluzione del segmento orizzontale per indicare i tenuti, sono consuetudini inveterate nell'intavolatura liutistica. È ragionevole ritenere che queste concordanze non siano sfuggite all'attenzione di Bach.
Una possibilità di questa portata all'epoca poteva giustificare la ridefinizione o una modifica dello strumento Liuto.
Va ricordato infine che *l'armatura in chiave*, e di conseguenza i numeri del Basso Continuo, non distinguono tra tonalità maggiori e minori, considerando la sensibile della tonalità minore sempre come alterazione di passaggio; in questo modo ci ritroviamo con solo 12 differenti armature totali. Senza questa particolarità sarebbe irrealizzabile anche la nostra soluzione, visto che è possibile leggere il Basso Continuo come intavolatura solo se viene posizionato un capotasto nella tonalità dell'armatura in chiave: tutte e 24 le tonalità sono compattate su 12 tasti consecutivi.



Quando suoniamo sulla posizione della tastiera corrispondente all'armatura in chiave, il ***grado*** nella nota del basso indica la ***posizione*** da eseguire nel basso, e partendo da quella tutti i numeri diventano delle diteggiature lungo un percorso fisso e ripetitivo sulla tastiera, indipendenti dalla tonalità: un'intavolatura liutistica a tutti gli effetti (vedi §6).
La leva per il capotasto va posizionata sul tasto relativo alla tonalità della Suite, Sonata o pezzo da eseguire. Chiameremo questo meccanismo **capotasto mobile**.

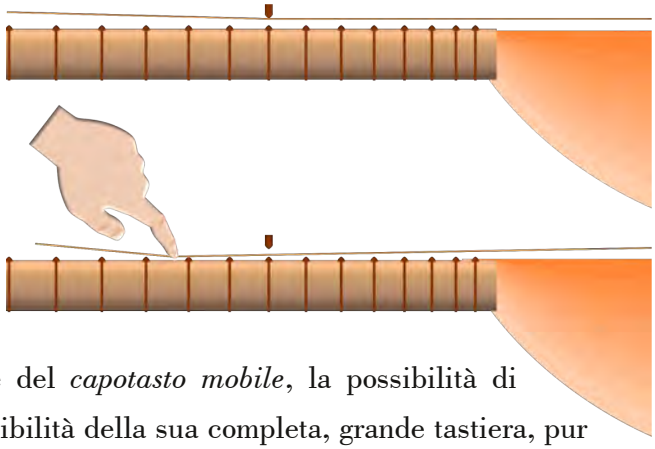
3.3 La soluzione per l'ampliamento tecnico

Oltre al fatto che il *capotasto mobile* non è assolutamente sufficiente per risolvere l'eseguibiltà del *Corpus* bachiano, questa soluzione solleva un grosso limite strumentale: un Liuto che cambia capotasto su 12 posizioni, diventa, per buona parte delle tonalità, uno strumento mutilato: corde corte, quindi poco sonore, e pochissimi tasti, quindi scarse possibilità di estensione e di timbrica: un Liuto che si muove di diapason su 12 tasti risulta da un punto di vista strumentale ben peggiore di una ipotetica leva di semitono per i bassi: un sacrificio inaccettabile per uno strumentista.
Lo stesso problema, pur partendo da diversi presupposti, si era presentato anche a nostro padre, che l'aveva risolto nel modo più razionale, sostituendo le tonalità più acute con altre "relative" più indietro sul manico, riducendo così gli spostamenti del capotasto mobile. Se l'uso del *capotasto mobile* rimane il principale punto in comune con il suo studio, la divergenza che ne è seguita deri-

va proprio dall'idea che il Lauten Werck fosse concepito per poter leggere il *basso numerato* come un'intavolatura. Dato che in questo caso diventa vincolante mantenere la posizione reale delle tonalità, la soluzione andava cercata in un'altra direzione.

Risolvere il problema della scarsa usabilità della tastiera con il *capotasto mobile* porta inevitabilmente a considerare una nuova, suggestiva possibilità; il merito per la soluzione di questo problema va a mio fratello Giuseppe.

Supponiamo di poter diteggiare lungo il manico non solamente i tasti che si trovano ***davanti*** alla posizione attiva del *capotasto mobile*, ma anche tutti quelli che si trovano ***dietro***, fino al cavigliere. Per realizzare questa possibilità, come abbiamo verificato sullo strumento costruito, è sufficiente che il capotasto prema sulle corde senza arrivare a bloccarle completamente contro il piano del manico, rimanendo leggermente sospeso, con un'*action* di circa 4-6mm, (vedi §8). In questo modo il Liuto suonerà molto bene a vuoto alla posizione del *capotasto mobile*, e sarà possibile diteggiare sia davanti sia dietro al capotasto. Con un colpo di spugna questa soluzione elimina ogni problema di scarsa usabilità, ridando al Liuto, per qualsiasi posizione del *capotasto mobile*, la possibilità di sfruttare tutte le sonorità, le timbriche e le possibilità della sua completa, grande tastiera, pur mantenendo il riferimento alla tonalità. Chiameremo **tasti negativi** le posizioni diteggiabili posteriormente alla posizione attiva del *capotasto mobile*.

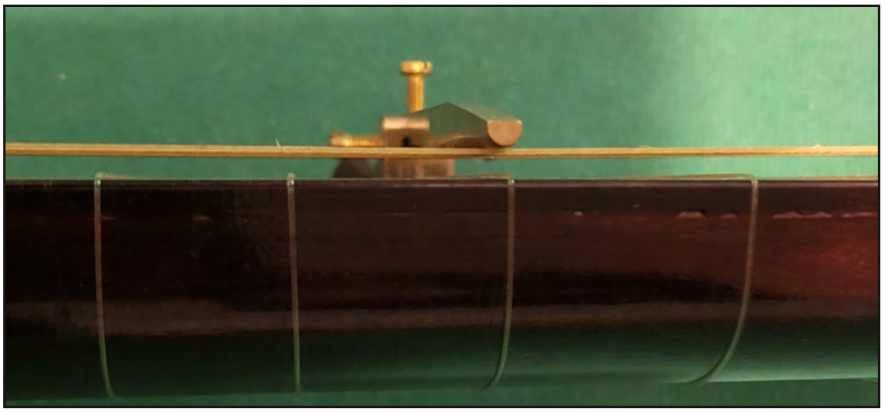


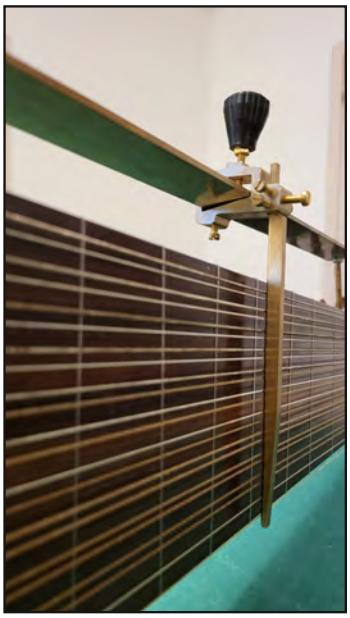
Questa soluzione, oltre ad ampliare l'estensione diteggiabile nel grave, presenta un altro vantaggio, ancora più funzionale per la realizzazione del *basso continuo*: i *tasti negativi* consentono praticamente di raddoppiare le combinazioni che si generano nell'intorno delle corde a vuoto, raggiungendo proprio le note che si trovano più lontane nella diteggiatura tradizionale; diventa così possibile scegliere molto più frequentemente anche la *posizione melodica* degli accordi, e compattarli su corde vicine. Inoltre questa possibilità risolve la già citata necessità della letteratura bachiana di sovrapporre note vicine su corde diverse, come avevano notato sia Giesbert che nostro padre.

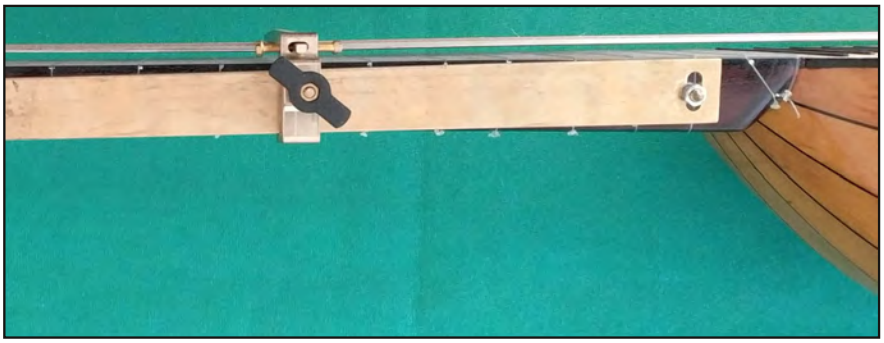
Possiamo supporre, con ragionevole buon senso, che Bach, disponendo di un manico grande a piacere e sempre completamente disponibile, abbia previsto la possibilità di scendere fino al **Do_1** diteggiabile in tastiera; in questo modo si possono eseguire agilmente i bassi non raggiungibili sul Liuto e sulla Tiorba tradizionali.

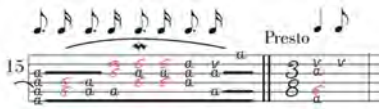
In pratica, il Lauten Werck consente al liutista di superare l'ostacolo della realizzazione in notazione moderna, leggendo il *Basso Numerato* come se fosse un'intavolatura. Permette inoltre di posizionarsi in pochi secondi in qualsiasi tonalità, e dà la possibilità in ogni momento di sfruttare appieno la grande estensione e le enormi possibilità tecniche e sonore dello strumento, senza rinunciare mai nemmeno ad un solo tasto, qualunque sia la posizione attiva del *capotasto mobile*.

Questa combinazione di soluzioni colma sostanzialmente le lacune accennate per l'esecuzione al Liuto del *Basso Continuo*.









Suite in Mi min. BWV996 - Presto b.1

4. DEFINIZIONE DELL'ACCORDATURA ED ESTENSIONE DEL LAUTEN WERCK

Dopo aver definito in linea di massima la meccanica, la soluzione del possibile strumento si sviluppa attraverso le musiche, cercando di identificare un'accordatura che consenta di eseguire tutto il *Corpus* Bachiano.
In realtà il nostro studio di ricostruzione dello strumento e dell'accordatura compatibili, che rispondano alle esigenze di queste particolari musiche, è stata piuttosto tortuosa, perché in quel momento la definizione dei due aspetti ha dovuto svilupparsi di pari passo. Ricordiamo soltanto che, partiti dall'accordatura di nostro padre (La - Do - Mi - La - Re - Fa), siamo approdati alla fine ad identificare come accordatura di base semplicemente quella di un *Liuto in Re minore*.
Secondo la nostra ricostruzione, sulla posizione più arretrata si trova:

$Do_{\sharp 1}$ - $Fa_{\sharp}$ - La - $Do_{\sharp 2}$ - $Fa_{\sharp}$ - La

posizione di $Fa_{\sharp}$ minore - La maggiore. Da qui, avanzando di 12 posizioni per coprire tutte le tonalità, i primi 6 ordini alla tonalità più acuta diventano:

Do_2 - Fa - $La_{\flat}$ - Do_3 - Fa - $Lab_{\flat}$

posizione che identifica la tonalità di Fa minore - $La_{\flat}$ maggiore (vedi §7).

Proviamo ora a ripercorrere quello che ragionevolmente deve essere stato lo sviluppo tracciato da Bach, o comunque dagli inventori del Lauten Werck, per definire lo strumento, seguendo delle motivazioni il più possibile lineari e funzionali:
– È possibile che, volendo mantenere il Liuto in *Re minore* ma ampliare l'estensione nei bassi, sia stato impostato il primo cantino in La_2, accordandolo come quello della tiorba, e poi da lì si sia costruito lo strumento.
– Un'altra possibilità è che, sempre mantenendo l'accordatura di Re minore, si sia arretrato lungo il manico sino a trovare il Do grave del Basso Continuo sul 6°-7° ordine, in modo da potersi muovere nei bassi in modo equilibrato con la mano sinistra.
– È anche possibile che, volendo rendere disponibile il Do grave del basso continuo a vuoto anche nella tonalità/posizione più acuta, sia stato fissato sul 12° ordine, preferendo aumentare gli ordini del Liuto tradizionale, come storicamente era nell'aria, piuttosto che allungarlo ulteriormente; da qui, retrocedendo di 12 tasti, si trova la tonalità più grave.
– Più probabilmente è stata fatta una scelta considerando i diversi fattori, ed evitando anche che tonalità molto comuni cadessero sulle posizioni più avanzata e più arretrata.

In linea con questo schema, Bach non compone nella tonalità più grave (***Fa***$_{\sharp}$***-***), ma usa la seconda posizione, (***Sol-***), che risulta quindi la più arretrata fra le tonalità usate da Bach per il Lauten Werck, e nella quale non a caso, dato che così indietro dispone di molti extrabassi, si spinge fino al Sol_0, come a indicare il limite fisico dello strumento.
In perfetta simmetria, Bach non usa la tonalità più acuta (***Fa-***), ma la penultima (***Mi-***), che risulta quindi la posizione più avanzata nelle sue composizioni, a cui dedica l'opera più idiomatica. Qui si incontra il barré obbligato più acuto, un accordo di 6 note (*Sarabande, b.11*), che sembra fissare il Do_4 come estensione massima sul manico nell'acuto.
Per l'altra opera significativa, Bach ancora una volta sceglie con cura, impostando la tonalità di ***Mi+***, considerata come la meno strumentale sul *Liuto in Re minore*, tanto che S. L. Weiss non le dedica nemmeno uno dei sui oltre mille pezzi. Ovviamente, sul Lauten Werck, questa tonalità è analoga alle altre.
La posizione di ***Sol-*** risultava più grave anche sullo strumento di nostro padre, benché su diversa accordatura, così come ***Mi-*** risultava la più acuta.
Bach dunque sembra non diteggiare barré oltre la 7ª posizione di *Re minore*, quindi il manico potrebbe fermarsi a Do_4 con 16 tasti sul manico, un numero simile a quello della chitarra moderna. Le musiche di Bach indicano un'estensione che arriva a Mi_4, cioè 11 tasti diteggiabili sopra *Re minore*; le note sopra Do_4 possono essere ottenute sulla cassa, quindi vanno aggiunti alcuni tasti sul piano armonico, almeno 4, che diventano 5 se consideriamo il Fa_4 della BWV 997, un numero di tasti compatibile con gli strumenti dell'epoca.

Il Lauten Werck avrebbe dunque 12 ordini di corde, con 12 tasti impostabili sul *capotasto mobile*; 16 tasti sul manico, più 4-5 tasti sulla cassa. Estensione netta diteggiabile sul manico nei primi 6 ordini da $Do(\sharp)_1$ a Do_4. In questo modo, ogni tonalità raggiunge esattamente la *tonica minore+2* toni nell'estensione dei bassi sulla corda più grave, che, come spiegato, rappresenta una delle singolarità di queste opere. Ovviamente, mano a mano che si procede con le tonalità in posizione più avanzata sulla tastiera, si dispone di extrabassi meno profondi, fino a Do_1, mentre arretrando ci si ferma nell'esecuzione al Sol_0, per ovvie ragioni di sonorità delle corde; le musiche di Bach seguono queste limitazioni, e questa estensione è stata mantenuta nella ricostruzione dello strumento (vedi §7).
Posizionando il *capotasto mobile* alla posizione di Re minore, su questo strumento si può eseguire tutta la letteratura per Liuto solista dell'epoca su un diapason congruo: datando il Lauten Werck intorno agli anni 1715-25 infatti, l'estensione tipica del Liuto in Re minore in area tedesca doveva essere di 11 ordini (primo brano noto a 13 cori: S. L. Weiss, 1719).
Le dimensioni richieste dallo strumento per queste caratteristiche rientrano nella norma dell'epoca: la Tiorba, che generalmente favorisce una cassa piuttosto ampia per aumentare la sonorità, può raggiungere i 900-950mm di diapason in tastiera, con gli 8-9 tasti tradizionali - (*es. M.Tieffenbrucker, Diapason 930/1700mm [tasto acuto~586mm] Venezia 1608)*; diversamente il Liuto in *Re mi-*

nore predilige una cassa più piccola *[390-440mm]*, in modo da contenere lo stesso numero di tasti, o fino ai 10 che indicava J. Dowland (1610), su un manico molto più corto, che gli garantisce l'agilità necessaria per eseguire il repertorio solistico; il Liuto Attiorbato può presentare una cassa ancora più piccola *(es. C.Coch, V&A Museum-Londra 570/850 mm [tasto acuto∼320mm], Venezia senza data)*.

Ipotizzando uno strumento con il diapason di una Tiorba *[830-950mm]*, ma la cassa di un liuto non grande *[tasto acuto 350-400mm]*, si trovano le dimensioni del Lauten Werk. Con queste proporzioni non è necessario spostare il ponticello verso il manico per rimpicciolire la larghezza dei tasti, come avviene ad esempio sulla chitarra moderna. Impostando il *capotasto mobile* su *Re minore* si ottiene un diapason di ∼520/560mm con 7 tasti sul manico.

La lunghezza della corda di budello al primo cantino (La_2), con diapason 415Hz, risulta fisicamente valida:

$$L.max(La_2) = \frac{248}{207{,}5\ Hertz} = 1{,}20\ mt$$

Il nome Lauten Werck rispecchia le caratteristiche dello strumento, trattandosi, sostanzialmente, di un Liuto in *Re minore* a 12 ordini, con un manico allungato paragonabile a quello di un Liuto attiorbato, e dotato di una applicazione meccanica.

5. CONSIDERAZIONI FINALI

5.1 Conclusioni

Possiamo solo ipotizzare che questa ricostruzione rappresenti la realtà storica. Certo, appare singolare che uno strumento simile non sia stato descritto da nessun documentalista dell'epoca, tuttavia questo avviene anche con un altro strumento della specificatio, il Violoncello Piccolo, impiegato da diversi compositori dell'epoca oltre a Bach (es: Giuseppe Sammartini [1695-1750] concerto per Violoncello Piccolo e orchestra), che non è menzionato su nessun documento al di fuori delle partiture. Ugualmente, anche per il Violoncello Piccolo, abbiamo serie difficoltà a capire come fosse costruito e accordato lo strumento.

Ricordiamo infine che i Liutisti dell'epoca presidiavano uno strumento autorevole e che si avviava all'estinzione, ed è quindi comprensibile che fossero fortemente conservatori e diffidenti verso le novità. È anche possibile che lo strumento progettato all'epoca presentasse qualche vizio di forma, che lo rendesse scarsamente desiderabile ai professionisti.

Se però ammettiamo che esista una questione Lauten Werck, ovvero un corpus di musiche caratterizzato da forti singolarità, allora questa ricostruzione è la prima in grado di risolverne tutte le particolarità.

È importante sottolineare come le diverse ipotesi di modifiche allo strumento o all'accordatura incontrate sino ad oggi, non presentino alcuna motivazione razionale, se non quella autoreferenziale di poter eseguire le musiche di Bach.

Invitiamo pertanto a fare un confronto in questo senso con le diverse soluzioni proposte storicamente, evitando di imputare incapacità o pressapochismo a Bach nello scrivere intere raccolte di musiche. In particolare, raccomandiamo di considerare tutti i punti:

- *Garantire l'esecuzione integrale e strumentale delle musiche di Bach in tonalità reale.*
- *Proporre uno strumento che giustifichi la propria nascita con motivi validi.*
- *Aumentare le combinazioni nella parte centrale dello strumento rispetto al Liuto tradizionale, come è evidentemente richiesto dalle musiche esaminate.*
- *Giustificare la presenza dei segni di dinamica in due raccolte autografe.*
- *Motivare la presenza dei ben due Lauten Werck nel testamento di Bach.*
- *Dimostrare la coerenza di valore economico dei due Lauten Werk così come viene indicato nella specificatio.*
- *Giustificare un'estensione delle musiche nell'acuto così contenuta.*
- *Inquadrare l'estensione nei bassi così stranamente legata alla tonalità.*
- *Risolvere la presenza del Sol_0 nei bassi, che diversamente dovrebbe prevedere un Liuto a 14 ordini storicamente anomalo.*
- *Consentire l'esecuzione anche di tutti gli abbellimenti (di tono e semitono) e il rispetto almeno vir-*

tuale di tutti i valori presenti nel Corpus bachiano.

– Dare una motivazione anche a tutti i bassi alterati presenti nelle composizioni di Bach con liuto obbligato non "a solo".

– Significa infine proporre uno strumento adeguato a queste particolari musiche.

Vogliamo dare un'idea di cosa intendiamo con "uno strumento adeguato alle musiche": da un controllo sui suoni tenuti nella prima parte della Courante in mi minore BWV996, e utilizzando questa ricostruzione, ben 41 di questi suoni terminano esattamente nel momento in cui è necessario riutilizzare nuovamente la corda, mentre solo in 16 casi (di cui 13 nella parte del basso), dopo la durata della nota, la corda viene lasciata inutilizzata.

Ricordiamo anche come, sia nello studio di nostro padre sia in quello di F. J. Giesbert, le note alterate non raggiungibili venivano affidate ad una meccanica non materialmente risolta. A questo proposito dobbiamo annotare come la prima vera difficoltà incontrata in questo lungo viaggio sia stata proprio il tentativo fallito di ricostruire una meccanica compatibile con la teoria di nostro padre e di Giesbert, ovvero delle leve posizionate sotto il manico, da azionare col pollice, magari mentre si esegue un pezzo impegnativo, con cui poter eseguire anche i frequenti mordenti inferiori e superiori, di semitono e di tono, praticamente su tutta l'estensione dello strumento, così come si trovano nelle musiche di Bach.

Definitivamente, se lo strumento usato da Bach non corrisponde precisamente a quello che abbiamo individuato, a nostro giudizio dovrebbe comunque trattarsi di uno strumento dotato di caratteristiche analoghe.

Lo strumento da noi ricostruito come Lauten Werck si presenta dunque come un Liuto, con la cassa abituale, che viene suonato dal liutista alla maniera tradizionale, con un lungo manico dotato di 16 tasti diteggiabili, e che nel manico incorpora la meccanica per il cambio delle 12 tonalità.

Evidentemente il progetto non ha incontrato il favore dei liutisti dell'epoca, ed è convinzione di chi scrive che per questo motivo solo un'opera fu dedicata rigorosamente al Lauten Werck, mentre per le altre è stata prevista la possibilità di eseguirle su uno strumento tradizionale, da cui la dicitura *pour La Luth* oppure *pour le Lute ó cimbalo*: di fatto, una volta impostato il *capotasto mobile* nella tonalità corretta, questa parte delle musiche risulta suonabile sul Liuto, fatto salvo qualche nota, qualche tenuto, qualche abbellimento, e ottavando qualche basso, senza servirsi dei *tasti negativi*. Questo spiegherebbe anche perché spesso i liutisti eseguano queste musiche su un Liuto tradizionale trasportandole in diversa tonalità: in altre parole, la consuetudine esecutiva di suonarle in trasporto convalida la nostra ipotesi di uno spostamento di capotasto, e rafforza l'attribuzione al Lauten Werck anche per questa parte delle composizioni. Chiaramente sul Lauten Werck non vengono mai compromesse le tonalità originali.

Anche la soluzione proposta da Franz. J. Giesbert, di abbassare il *Liuto in Re minore* di una seconda maggiore per eseguire lì tutte le musiche, usando chiavi meccaniche per i bassi, ricalca esattamente questa visione: Giesbert aveva intuito come le composizioni bachiane rispecchino i

rapporti di un Liuto in *Re minore*, con una meccanica aggiuntiva e combinazioni aumentate in tastiera diteggiabile.
In questo studio presentiamo intavolate la *Mi minore* BWV996 e la *Mi maggiore* BWV1006a.
La Partita in *Do minore* BWV997 è giunta a noi in versioni liutistiche pesantemente rimaneggiate, e va quindi considerata con riserve all'interno di questo discorso. Sempre a proposito di questa Partita, è nostra opinione che, se esisteva, come è possibile, una versione originale per Lauten Werck, forse era in tonalità più bassa: *Si minore* oppure *La minore*; questo considerando il linguaggio, la tessitura leggermente più alta rispetto alle altre Suites anche dopo aver abbassato di un'ottava il canto, e la presenza in tutte le versioni in intavolatura dell'epoca di un ***Fa*** $_4$ nell'acuto, unico caso di tutto il *corpus*.

Il Lauten Werck sarebbe dunque uno strumento che riunisce in sé, perfezionandole, entrambe le due anime dello strumento dell'epoca, di accompagnatore e di solista:
• È in grado di realizzare tutto il *Basso Continuo* leggendolo direttamente in notazione moderna, come se fosse un'intavolatura liutistica, virtualmente senza la necessità di possedere cognizioni di armonia. Non è necessario scordare lo strumento per adeguarlo alla tonalità d'imposto, ed esegue un cambio di tonalità in pochi secondi. Dispone costantemente di tutta la scala cromatica da La_0 a Mi_4 in tastiera, oltre ad una capacità di eseguire accordi molto ampliata rispetto alla Tiorba e al Liuto tradizionali.
• Allo stesso tempo consente di eseguire tutta la letteratura per *Re minore* dell'epoca su un diapason molto agile, oltre ovviamente alle musiche dedicate da Bach allo strumento.
• Aggiungiamo, *en passant*, che è in grado di accompagnare in trasporto e di adattarsi a differenti diapason praticamente al volo.

Considerato tutto ciò, ci sembra di riconoscere in questa soluzione, più che un diverso strumento, un'evoluzione perduta del Liuto.

Simone Cipriani

5.2 Postfazione

Nonostante la meccanica e le soluzioni tecniche del Lauten Werck, queste pagine rimangono comunque estremamente impegnative. Non di rado, nelle opere a "solo", Bach raggiunge un virtuosismo arduo e innovativo per gli strumenti dell'epoca: basti pensare alla Ciaccona per Violino solo, alla Allemanda per Flauto solo o ad alcune delle composizioni per Organo. Tuttavia, in tutta questa analisi, abbiamo trascurato ancora un aspetto notevole.

Come già detto, il Liuto più di ogni altro strumento polifonico possiede numerose possibili posizioni per ogni nota, contribuendo a rendere complessa la soluzione della questione Lauten Werck, perché le soluzioni in intavolatura risultano intricate. Per ogni singolo accordo, la scelta dalla rosa completa delle possibilità esecutive è costata un attento esame sulla tavola delle posizioni, confrontandoci di continuo con le possibili combinazioni delle dita, e considerando le posizioni scelte per le note precedenti e per quelle successive.

Ciò che distingue l'autore dell'Arte della Fuga dagli altri musicisti, è sicuramente anche il suo indubbio genio matematico e la sua profonda passione per il calcolo combinatorio. Se Bach conosceva bene il Liuto, come riteniamo fuori discussione, non poteva essergli sfuggito che le composizioni per Liuto rappresentano sempre anche una grande occasione per applicare la combinatoria: come è possibile pensare che Bach non abbia voluto giocare con questo carattere dello strumento, che non abbia impiegato delle posizioni ardite nelle sue composizioni per Liuto!

Leggendo il passo di Madame Louise, che fa da apertura a questo studio, mi è subito tornato alla mente mio padre, chino, per intere giornate, davanti ad una tavola delle posizioni simile a quella riportata qui al §7.

Madame Louise, con la sua fresca espressione, aveva colto nella sua essenza quella caratteristica unica, che permea tutta l'Opera per Liuto di Bach: l'aspetto virtuosistico-combinatorio rivolto ai liutisti di tutti i tempi.

Simone Cipriani

Bach con in mano il Canone triplex a 6 voci BWV 1076.

6. AVVIO AL BASSO CONTINUO IN INTAVOLATURA

Indichiamo alcuni esempi di come si può cominciare a realizzare il Basso Continuo in intavolatura sul Lauten Werck. A titolo esemplificativo useremo la tonalità di ***fa maggiore - re minore***, ma nella pratica questo ovviamente è irrilevante.

Posizioniamo il *capotasto mobile* sulla posizione corretta: *i* (vedi §7).

Abbiamo già accennato come, limitandosi ad eseguire i *gradi* della linea del basso e i numeri, sia virtualmente possibile iniziare a suonare il basso numerato al Lauten Werck senza conoscere le note corrispondenti ai tasti e senza nozioni di armonia. Realizzando appieno il basso tuttavia, la lettura potrà incappare in qualche errore, come ad esempio in una quinta parallela ($V^{(3\backslash5)}$ - $I^{(3\backslash5)}$). In ogni caso, anche questi errori si affrontano con approccio *posizionale* relativo ai gradi, e una volta imparate le soluzioni, queste si ripetono con il medesimo schema digitale su tutte le tonalità.

Per cominciare non distinguiamo il *modo* della tonalità, considerandola sempre come ***minore***, alterando eventualmente la *sensibile* come per gli accidenti in chiave: il basso è già numerato e quindi questo non costituisce un problema. È sufficiente memorizzare i due percorsi color ***magenta***, più quello ***azzurro*** di supporto: questi percorsi, slittati lungo il manico, sono gli stessi per ogni tonalità. Cominciamo considerando l'ottava presente sulle corde 7ª-6ª-5ª-4ª.

I gradi VI, I, III della scala si trovano lungo il percorso magenta più grave, e i gradi V, VII, II, IV su quello più acuto. Le prime volte può essere di aiuto, come d'uso, scrivere sullo spartito il *grado* di alcune delle note del basso. Si può anche attaccare un nastro carta sulla tastiera, che indichi i percorsi magenta e azzurro e i gradi, fin quando non si memorizzano: in questo modo diventerà piuttosto facile suonare un basso cifrato a prima vista.

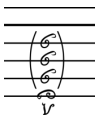
Una volta individuato e suonato il *grado* del basso, se l'accordo è allo stato fondamentale (quindi il basso cifrato è formato da numeri dispari) si continua a suonare lungo la stessa linea (nell'ordine si esegue: 3-5-7); se è in rivolto, all'arrivo dei numeri pari si passa alla linea più grave (nell'ordine si esegue: 2-4-6). Ad esempio un classico 3\5\6 si suona eseguendo: *grado del basso+(sulla stessa linea)3+5+(cambio linea)6*, combinazione che si ottiene semplicemente pizzicando in direzione dei cantini le corde adiacenti, diteggiando lungo i percorsi indicati. Ovviamente dopo un certo tempo alcune figurazioni delle dita diventeranno automatiche, dato che si ripetono uguali per tutte le tonalità. Per l'ottava inferiore è più semplice: una volta suonata la nota del basso, ci si riporta su questa ottava e si continua usando solo le linee magenta. Per l'ottava superiore lo schema è identico, solo ci si deve organizzare diversamente per le note molto alte delle tonalità più nel grave della tastiera. Si consiglia quindi di cominciare con tonalità più in alto sulla tastiera, come ***re minore-fa maggiore*** oppure ***mi minore-sol maggiore***.

All'arrivo di una nota alterata nel basso (o nei numeri), questa si esegue semplicemente spostandosi di una posizione sopra (♯) o sotto (♭) rispetto alle linee colorate indicate.

Passeggiare nel basso profondo richiede di conoscere le note presenti sulla 7ª corda, per suonarle

"in fila" (eseguite tutte sulla stessa corda); oppure di conoscere le note della zona contornata di rosso per suonarle "a campanella" (stessa posizione della mano sinistra e suonando su corde diverse). La conoscenza di queste aree può essere utile anche per eseguire passaggi veloci nel basso grave, indipendentemente dalle alterazioni dell'armatura in chiave.

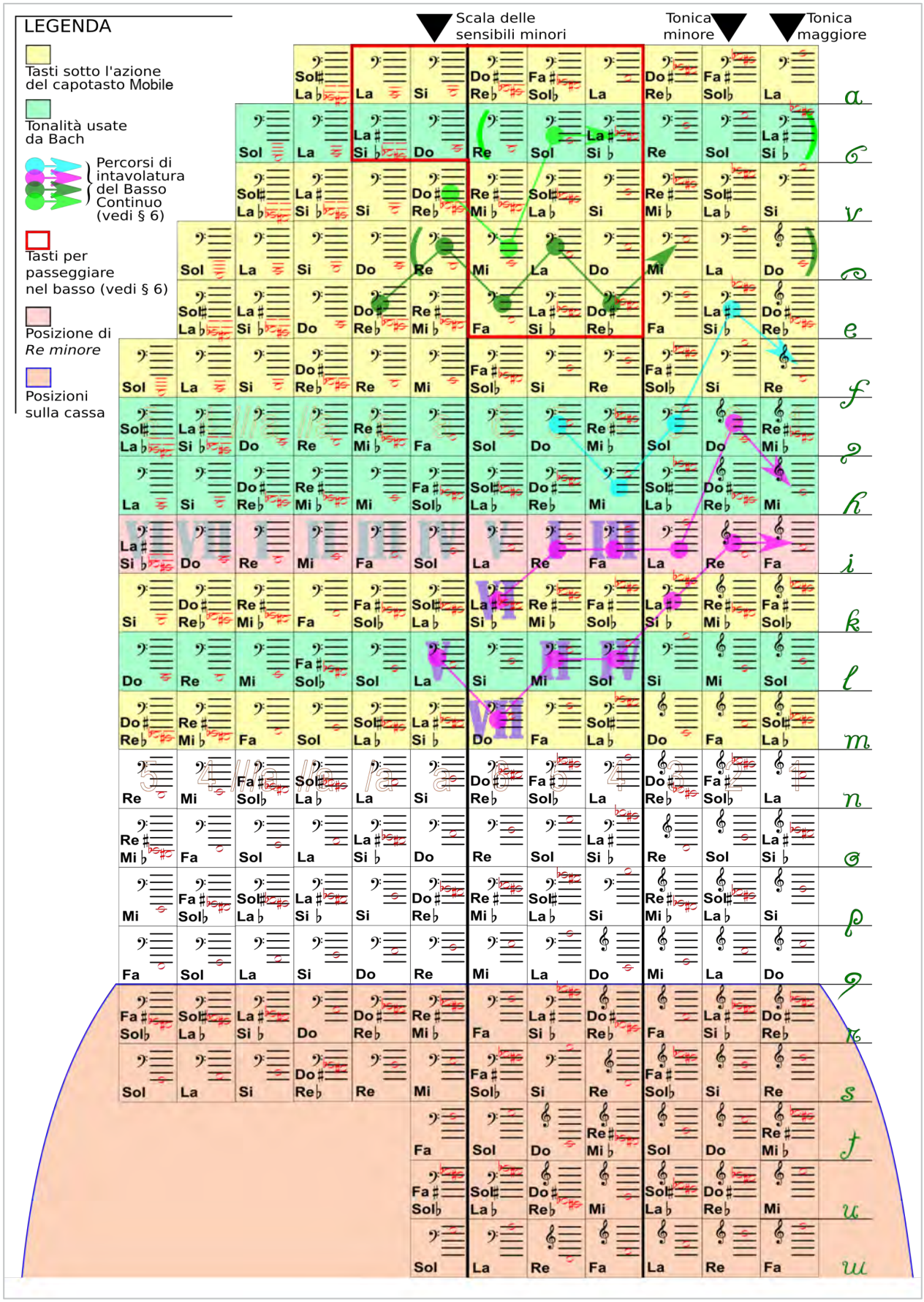
Essendo la ***sensibile minore*** non impostata nei bassi a vuoto, questa viene eseguita, come indicato dall'armatura in chiave, sempre come alterazione di passaggio. Nel caso delle quattro tonalità più acute (Re; Re$_{\sharp}$; Mi; Fa minori) qualora si incontri la sensibile nella regione più grave, si deve costruire uno schema dedicato (schema che peraltro rimane valido per tutte le tonalità): si deve individuare la nota direttamente lungo la 7ª - 8ª corda, e lì eseguire l'accordo: ad esempio per *Re minore* la sensibile si trova in ν; l'accordo fondamentale sulla settima si può ottenere (freccia verde chiaro nella tavola del §7) con un barré, e diteggiando la 6ª e la 7ª corda:



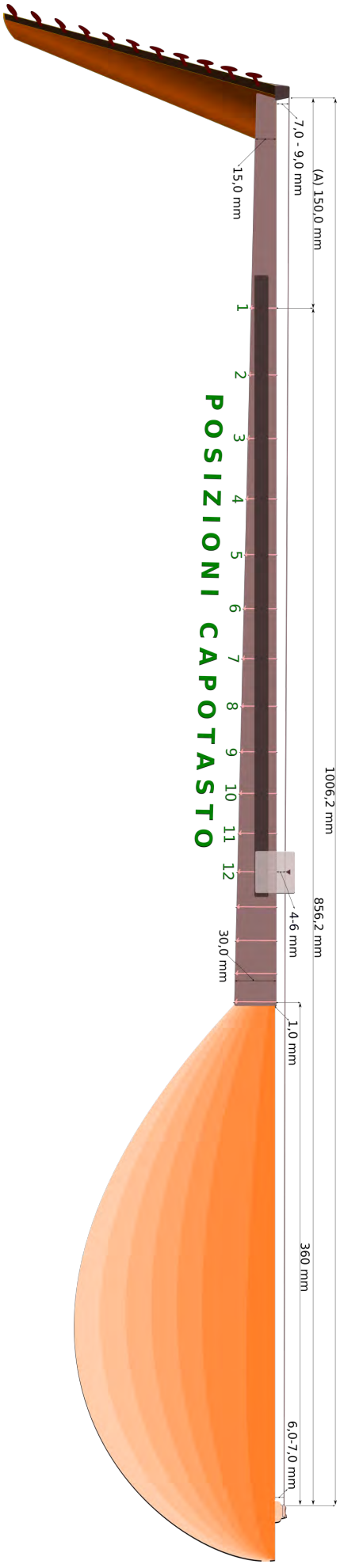
Nell'ordine si esegue: Do$_{\sharp 1}$ Mi Sol Si$_{\flat}$ Re$_{2}$.

Questi accordi, mano a mano che si acquista padronanza con lo strumento, possono essere arricchiti da schemi più complessi o semplicemente diversi, che entreranno a far parte del bagaglio di continuisti: ribadiamo ancora una volta che ogni schema imparato, considerando la posizione del capotasto mobile come α (a vuoto), rimarrà lo stesso identico per tutte le tonalità, sia per la mano sinistra che per la destra.

7. TAVOLA DELLE POSIZIONI



8. NOTE COSTRUTTIVE PER IL LAUTEN WERCK



Riportiamo qui le specifiche costruttive impiegate da noi per la realizzazione dello strumento. Dimensioni e quote vogliono essere solo un pratico punto di riferimento, considerando semplicemente che hanno restituito un buon funzionamento dello strumento nel suo complesso.

- Lo strumento risponde meglio se le corde sono ben tese, quindi preferibilmente usare corde di diametro grosso.
- Per ottenere suoni puliti suonare sempre nella posizione tradizionale, cioè piuttosto vicino al ponticello.
- Lasciare 150mm di manico libero aggiuntivi tra il capotasto e il tasto più grave (A), in modo da non creare eccessivo sforzo sulle corde quando si diteggiano i tasti più arretrati.
- Costruire piatto il fianco del manico rivolto verso l'esecutore, in modo da facilitare il fissaggio della meccanica.

- Lasciare un alloggio profondo per il capotasto tradizionale, in modo da poterlo spessorare per stabilire l'altezza corretta.
- Le corde di budello tradizionale (nel nostro caso cordedrago.it) si comportano meglio rispetto a quelle moderne.
- Le corde alla posizione del capotasto mobile lasciano un'Action (uno spazio) di 4,0-6,0mm, quindi i fori sul ponticello sono circa a 6,0 - 7,0mm dalla tavola armonica.
- Il capotasto che ferma le corde è costituito da una barretta in ottone con sezione 8×4mm.
- Il binario in ottone ha due punti di fissaggio al manico, ed ha dimensioni 25×500mm con sezione 3mm. Deve correre parallelo al primo cantino.
- Il blocchetto di regolazione consente di cambiare sia l'altezza della barretta rispetto al manico, sia gli angoli: deve permettere di ruotare verso destra/sinistra, e di alzare e abbassare la punta, in modo da posizionarlo correttamente, ovvero parallelo ai tasti e al piano del manico.

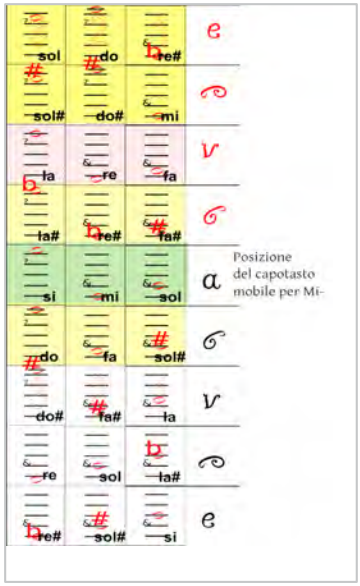
INTAVOLATURA DELLE MUSICHE

Note alla stesura in intavolatura

L'intavolatura qui riportata comprende solo la Suite in Mi minore BWV996 e la Partita in mi maggiore BWV1006a.

Non viene indicata la posizione del *capotasto mobile*, in quanto coerente con la tonalità della raccolta.

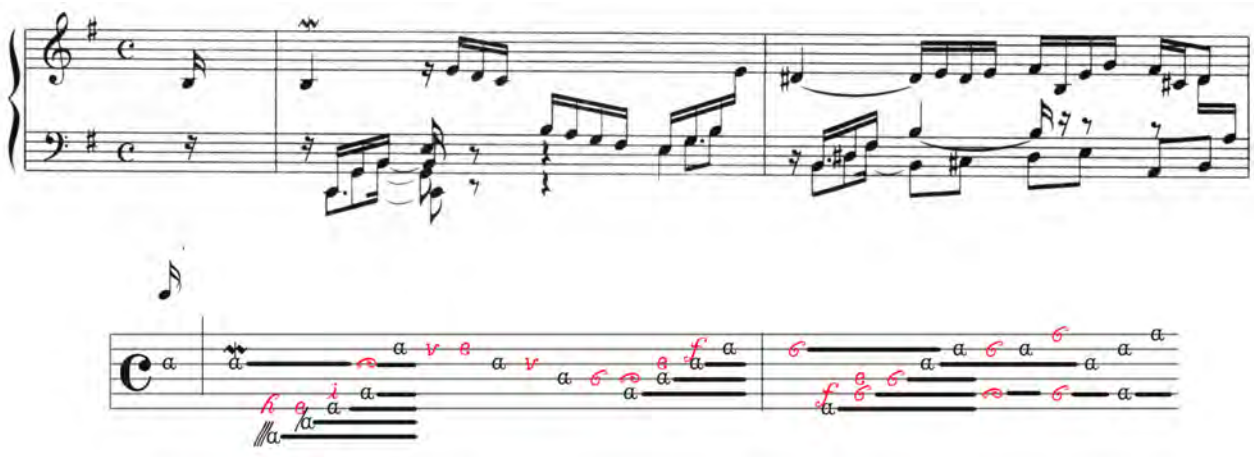
Nell'intavolatura le corde a vuoto, indipendentemente dalla posizione in cui viene a trovarsi il *capotasto mobile*, sono definite con il carattere 𝛂. Da qui le lettere si sviluppano in modo tradizionale scendendo lungo il manico (𝆑,𝆒,𝆓,𝆔...), mentre per i tasti negativi, risalendo verso la paletta (cavigliere), le lettere sono indicate a ritroso e in rosso: 𝆑,𝆒,𝆓,𝆔...



La posizione in 𝛂 può venire diteggiata, ad esempio qualora vi sia un barré posto più indietro rispetto alla posizione a vuoto; anche in questo caso la posizione viene segnata in rosso: 𝛂

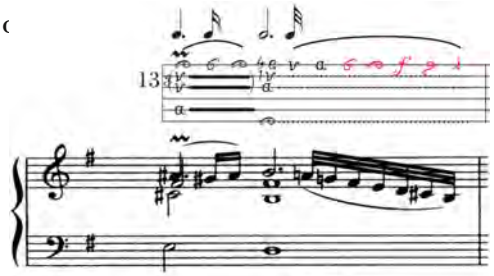
Nell'ultima sezione di questo studio vengono riportate le musiche in notazione moderna con doppio rigo, per poter verificare facilmente le musiche originali.

L'intavolatura va intesa come esemplificazione della tesi esposta, a semplice dimostrazione delle reali possibilità esecutive dello strumento, pertanto può risultare in alcuni punti pignola e ridondante; ad esempio nella Allemanda della Mi minore BWV996 vengono eseguiti quasi tutti i raddoppi teo-



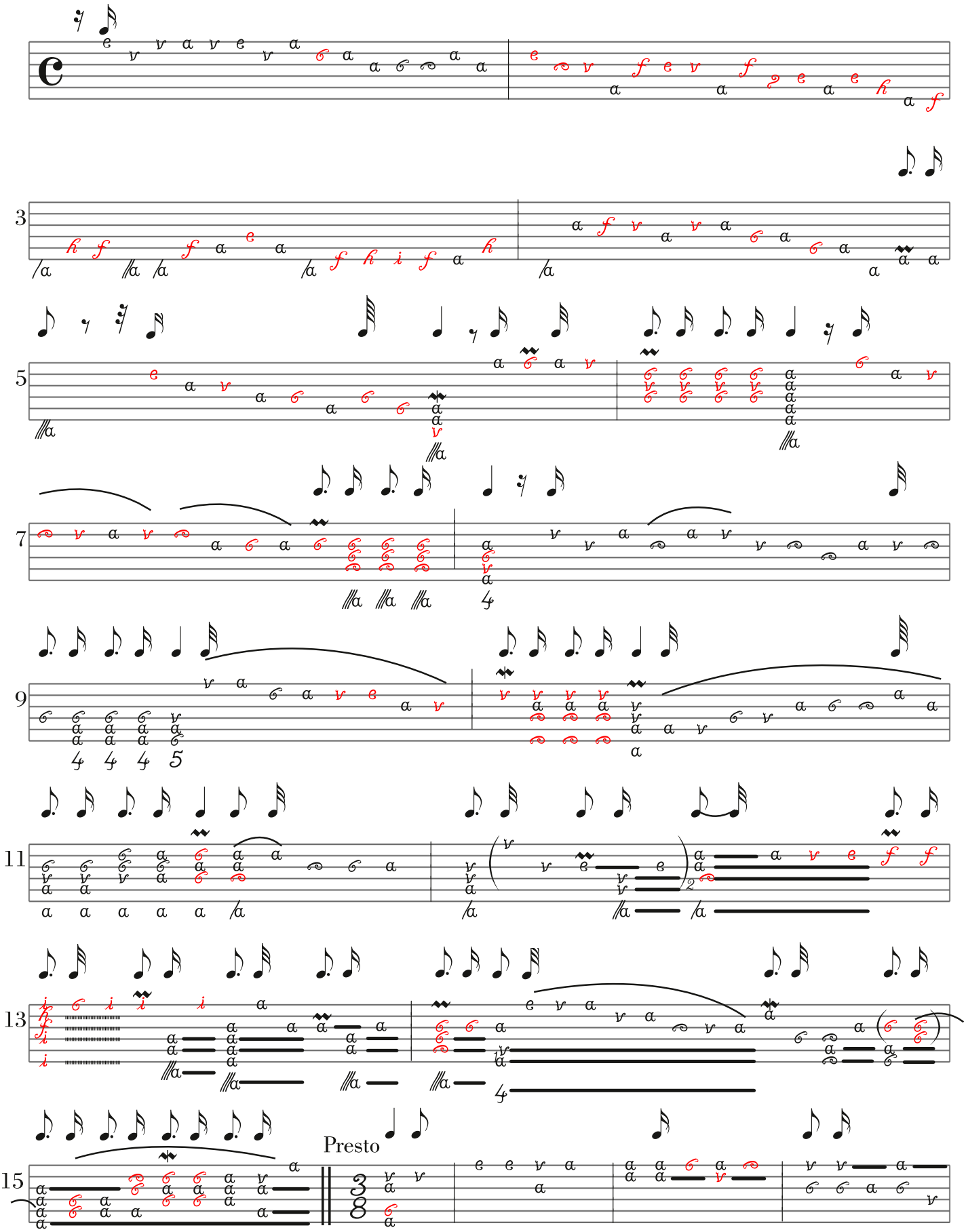
rici delle voci; inoltre vengono sempre segnati tutti i tenuti, così come sono stati scritti dall'autore.

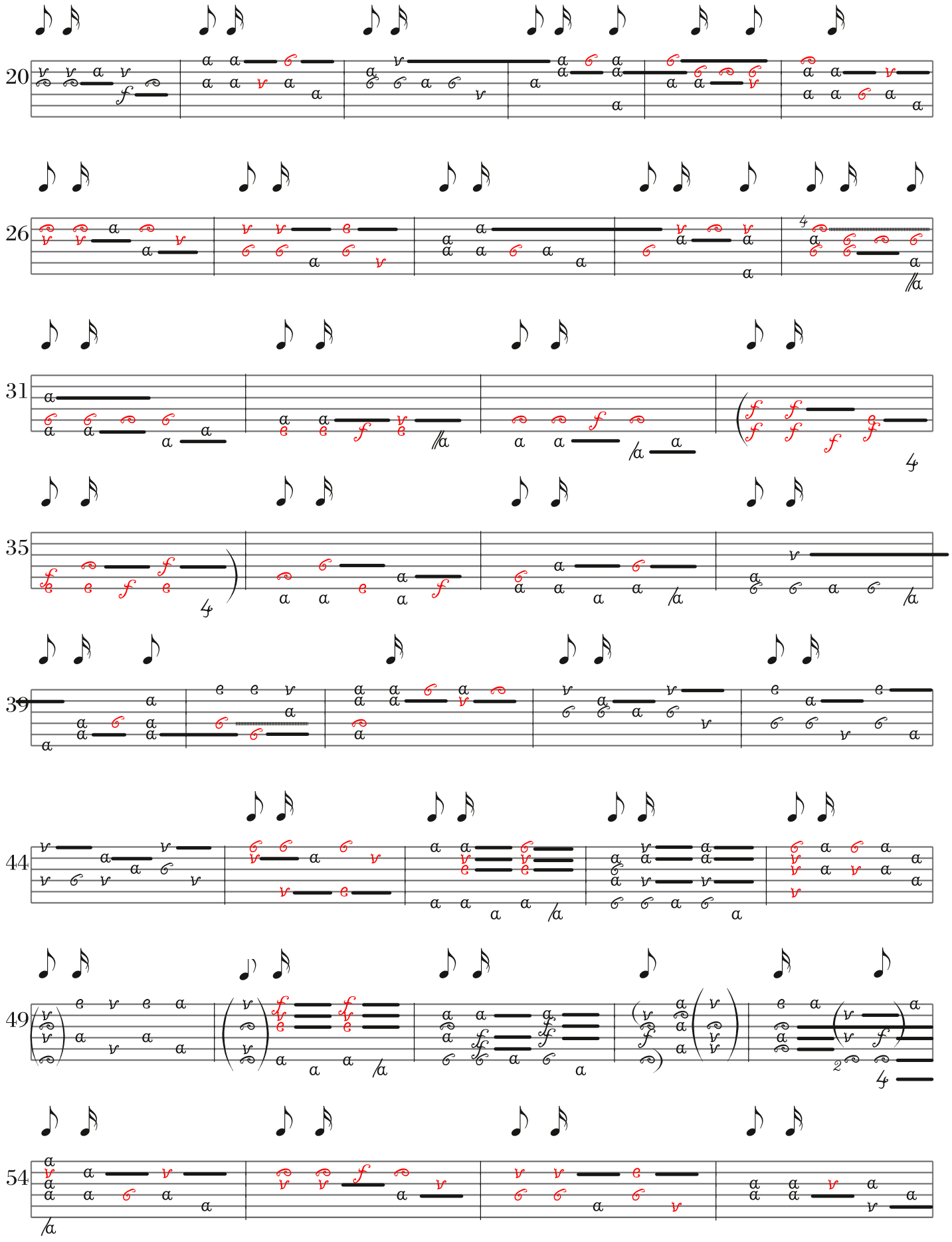
Si trova talvolta qualche tenuto evidentemente formale, come a batt.13 della Sarabande in Mi minore BWV996; in queste situazioni i tenuti virtuali vengono indicati con una linea tratteggiata. Viene sempre rispettata la buona norma di non toccare le c
virtualmente impegnate nei tenuti per lasciarle vibrare.

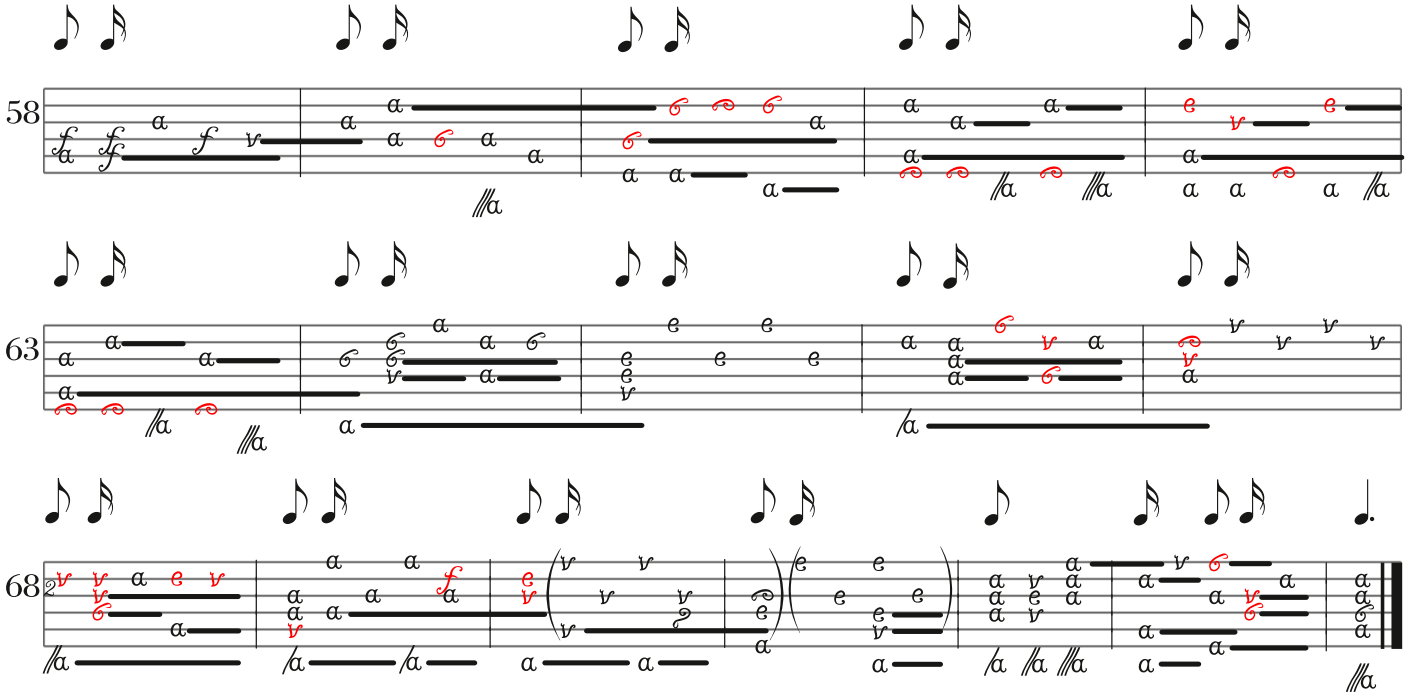


Suite in Mi minore BWV 996

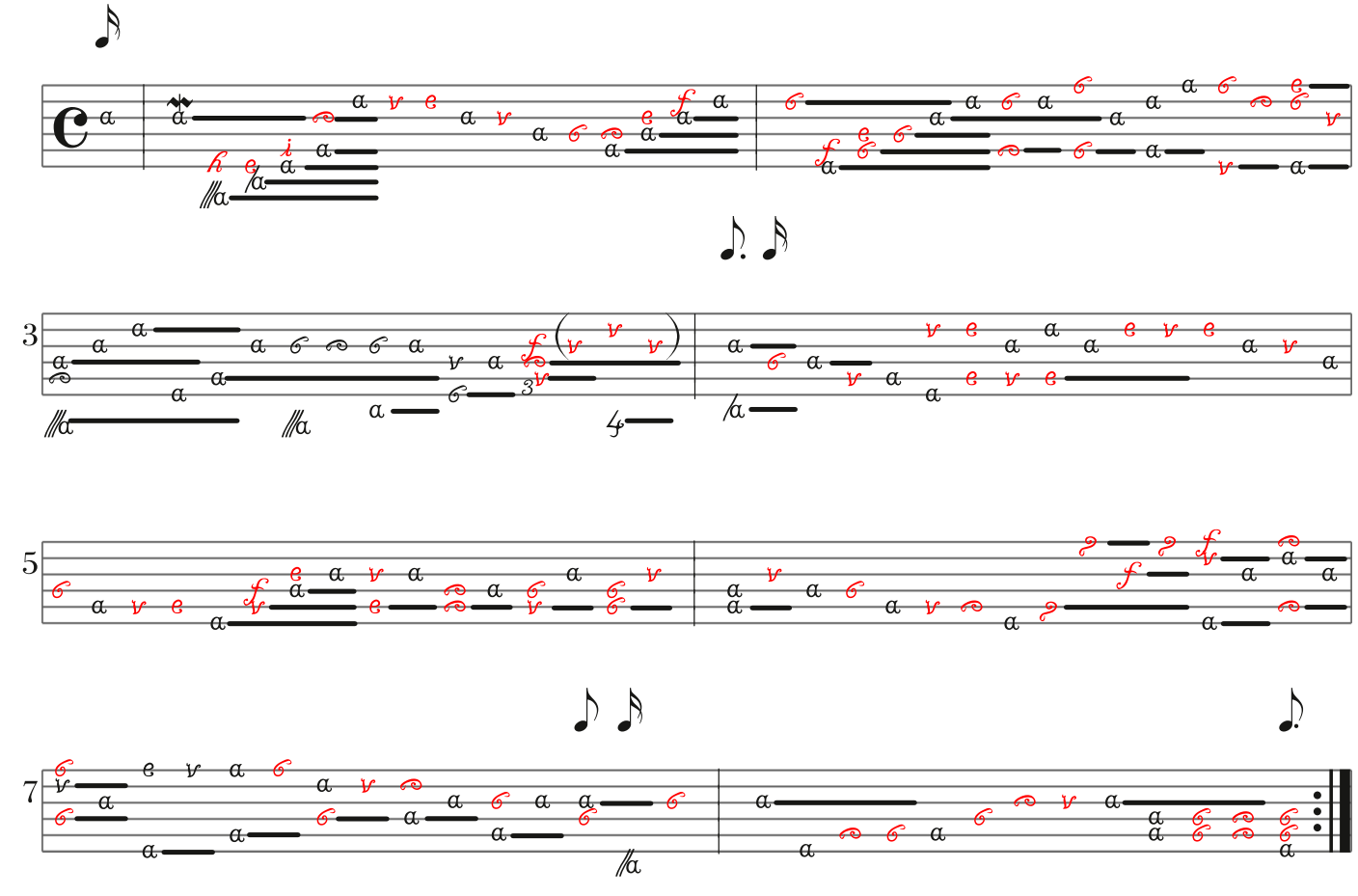
Preludio

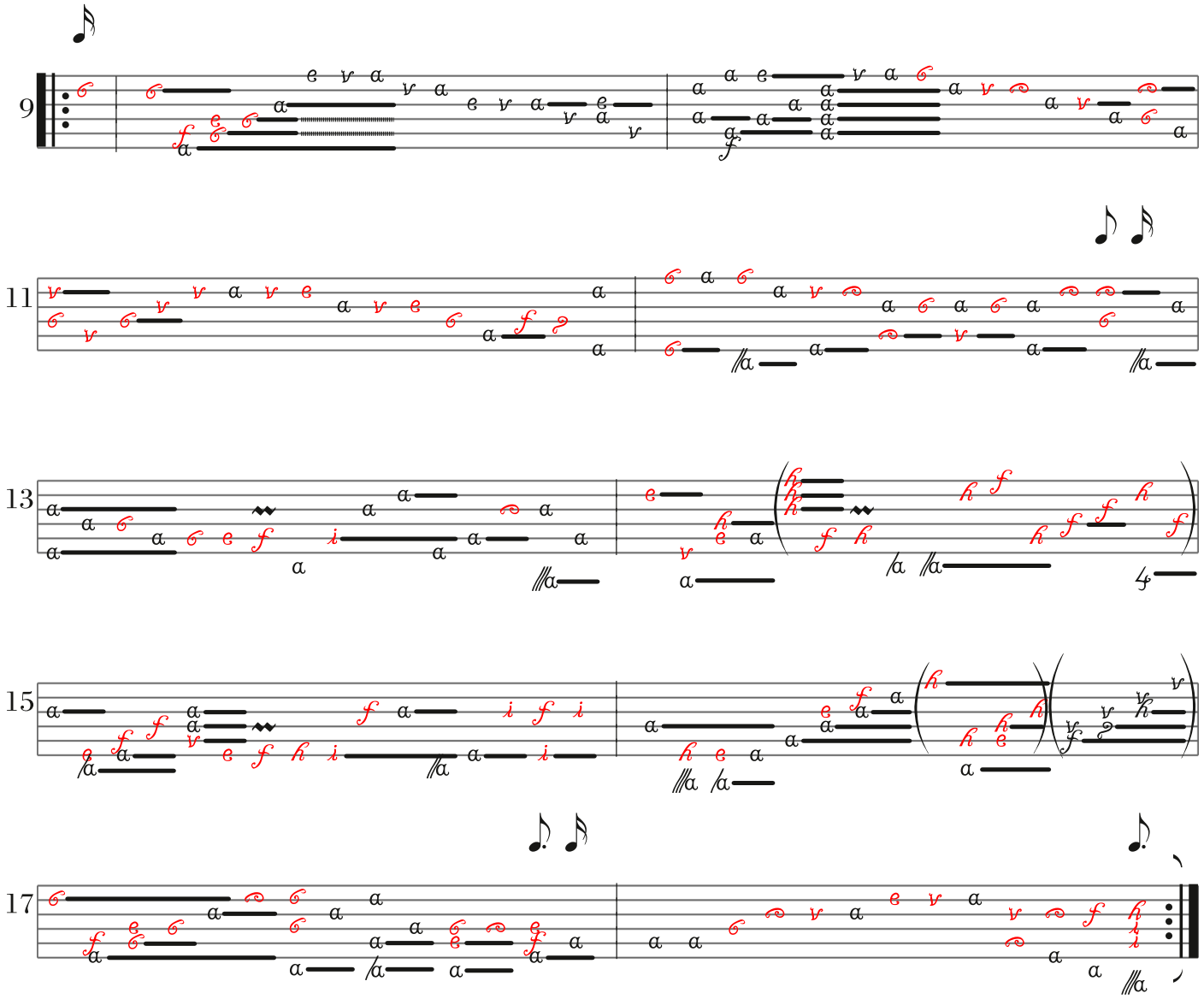



20
26
31
35
39
44
49
54

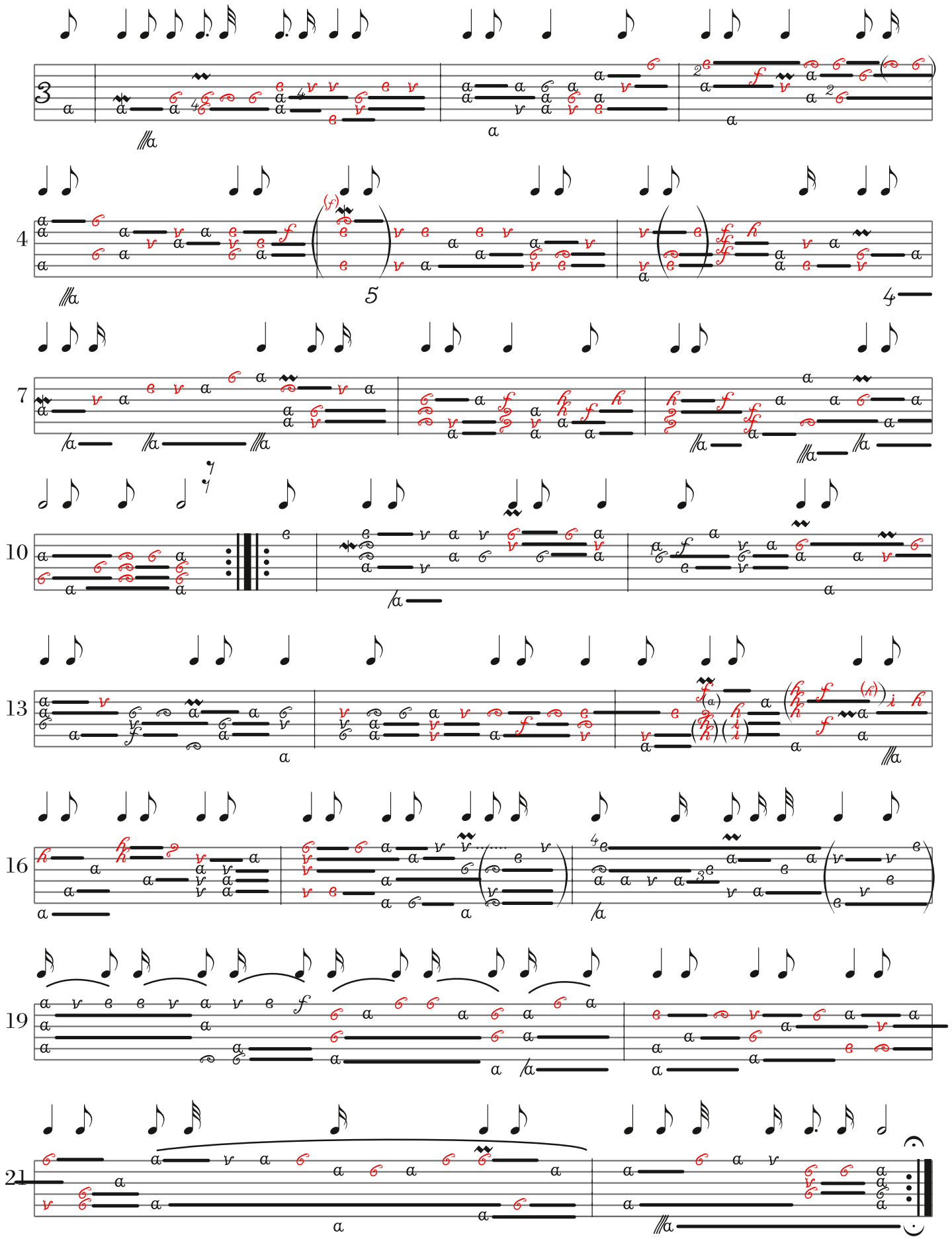


Allemande

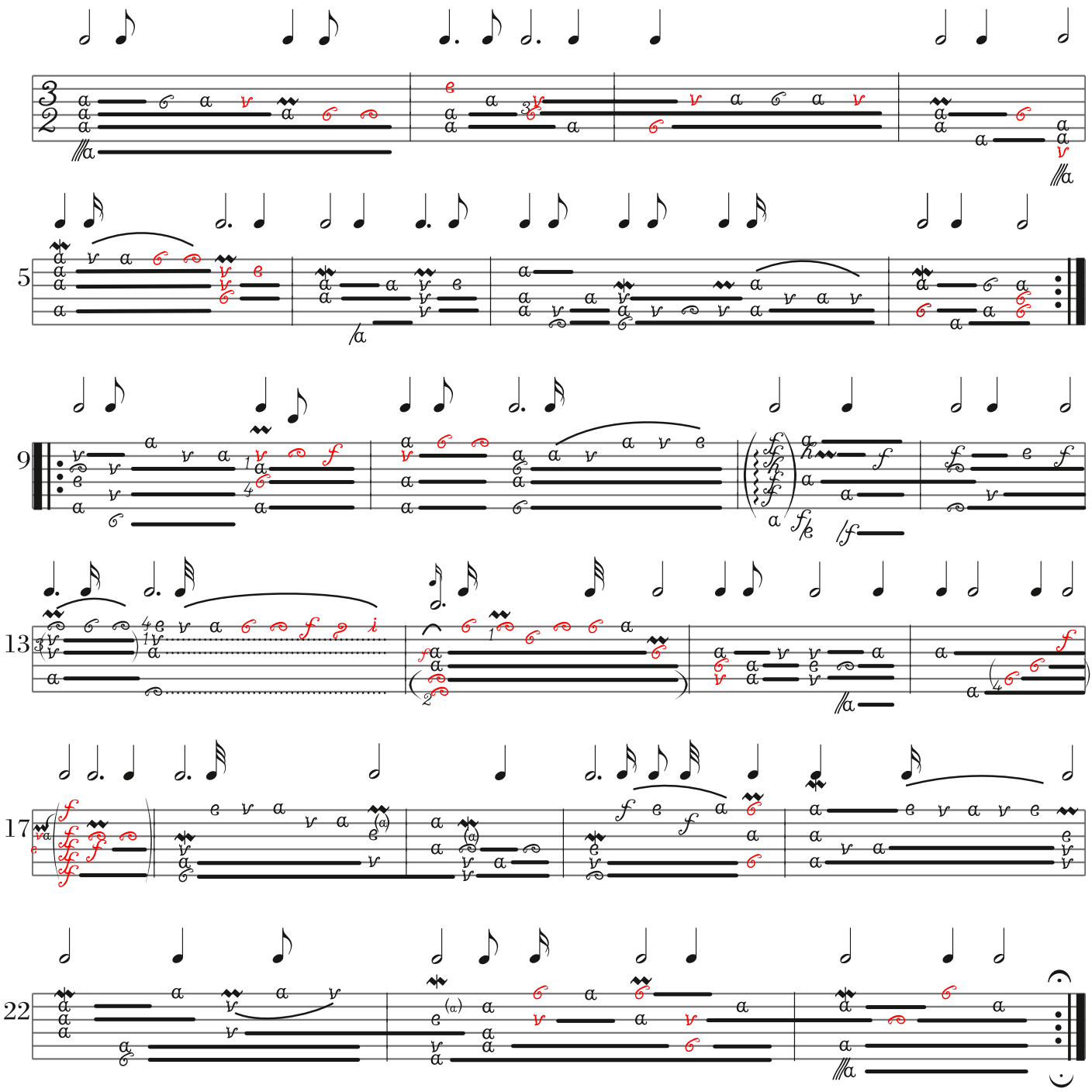



9
11
13
15
17

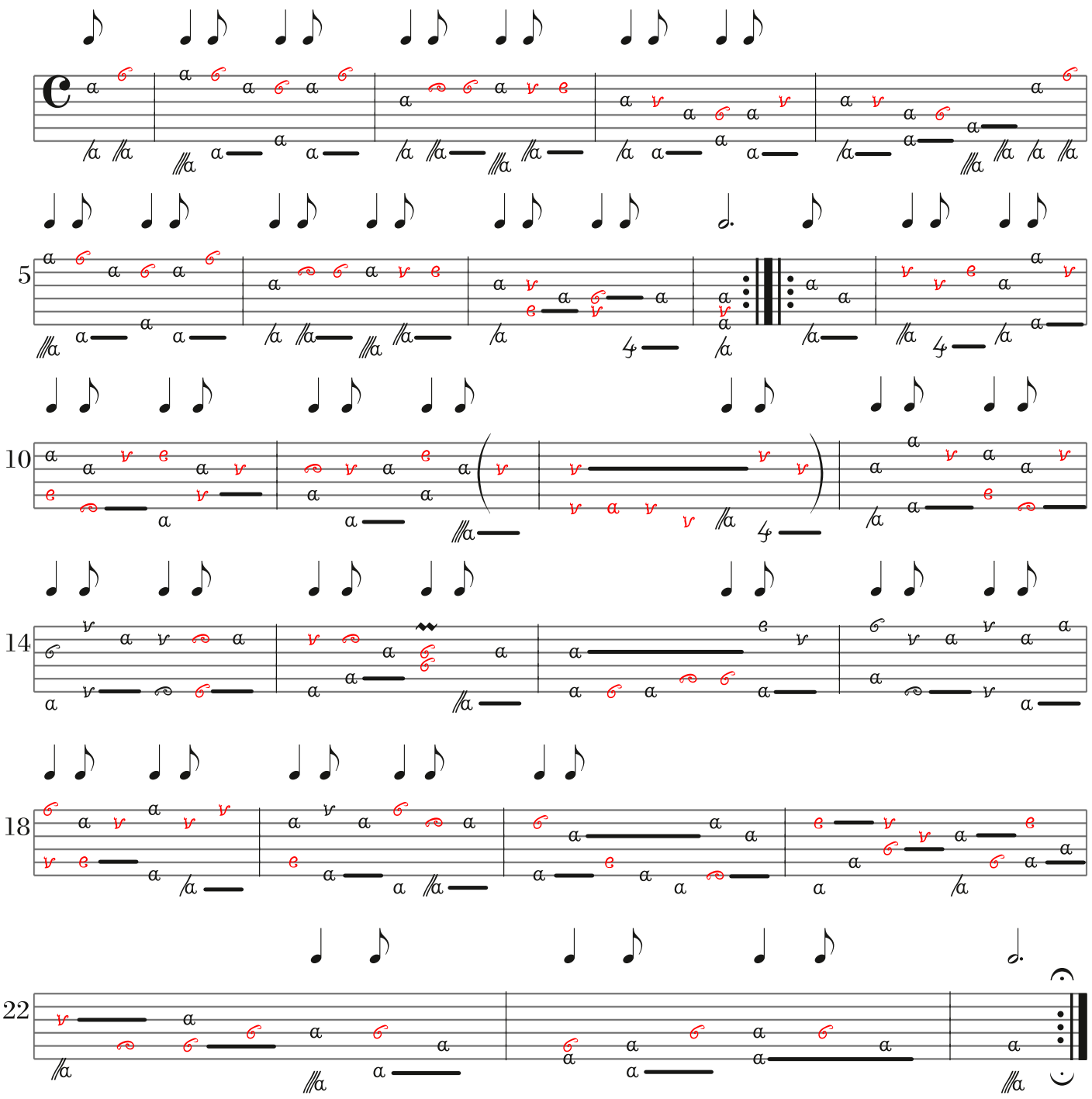
Courante



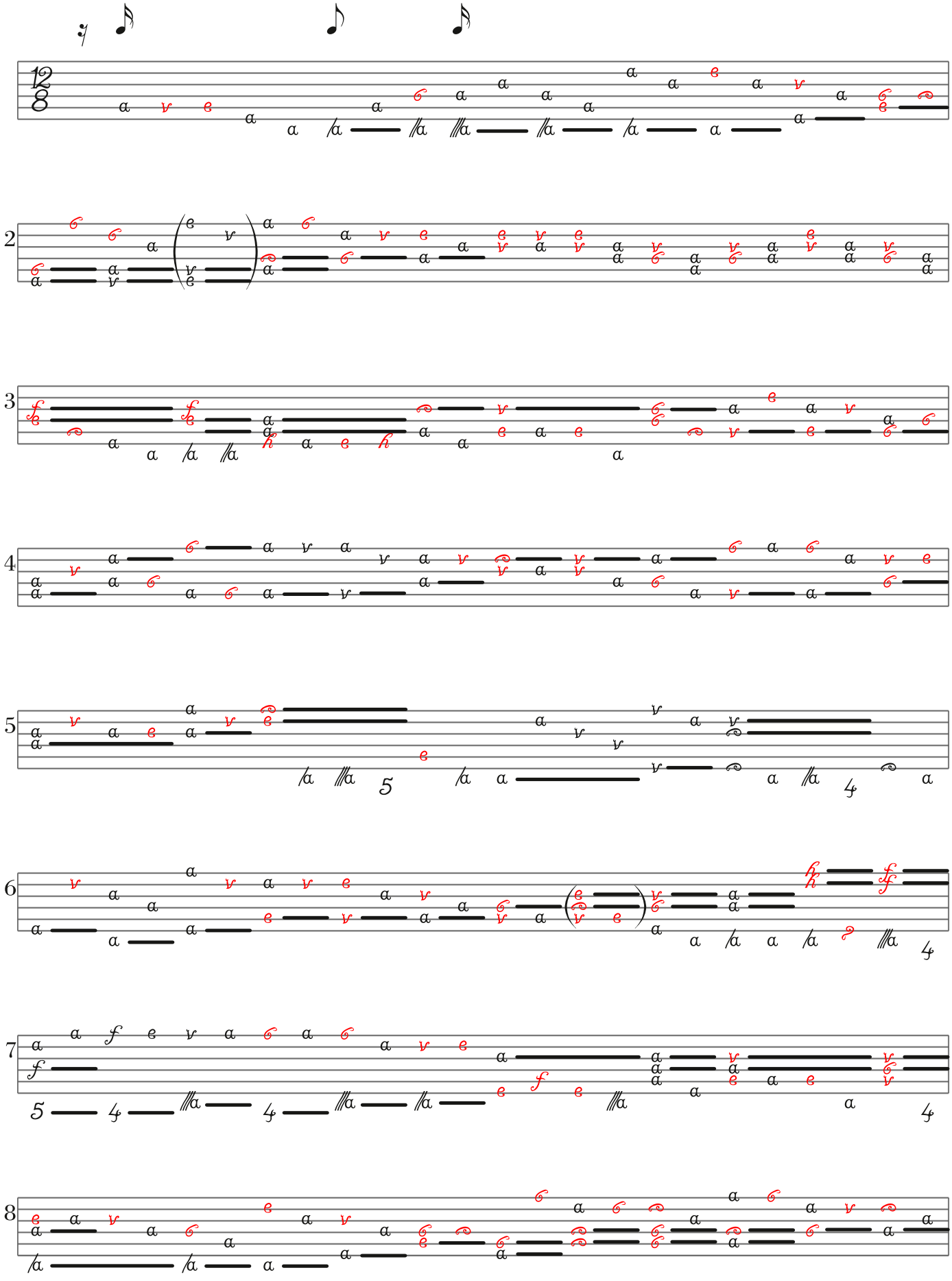
Sarabande

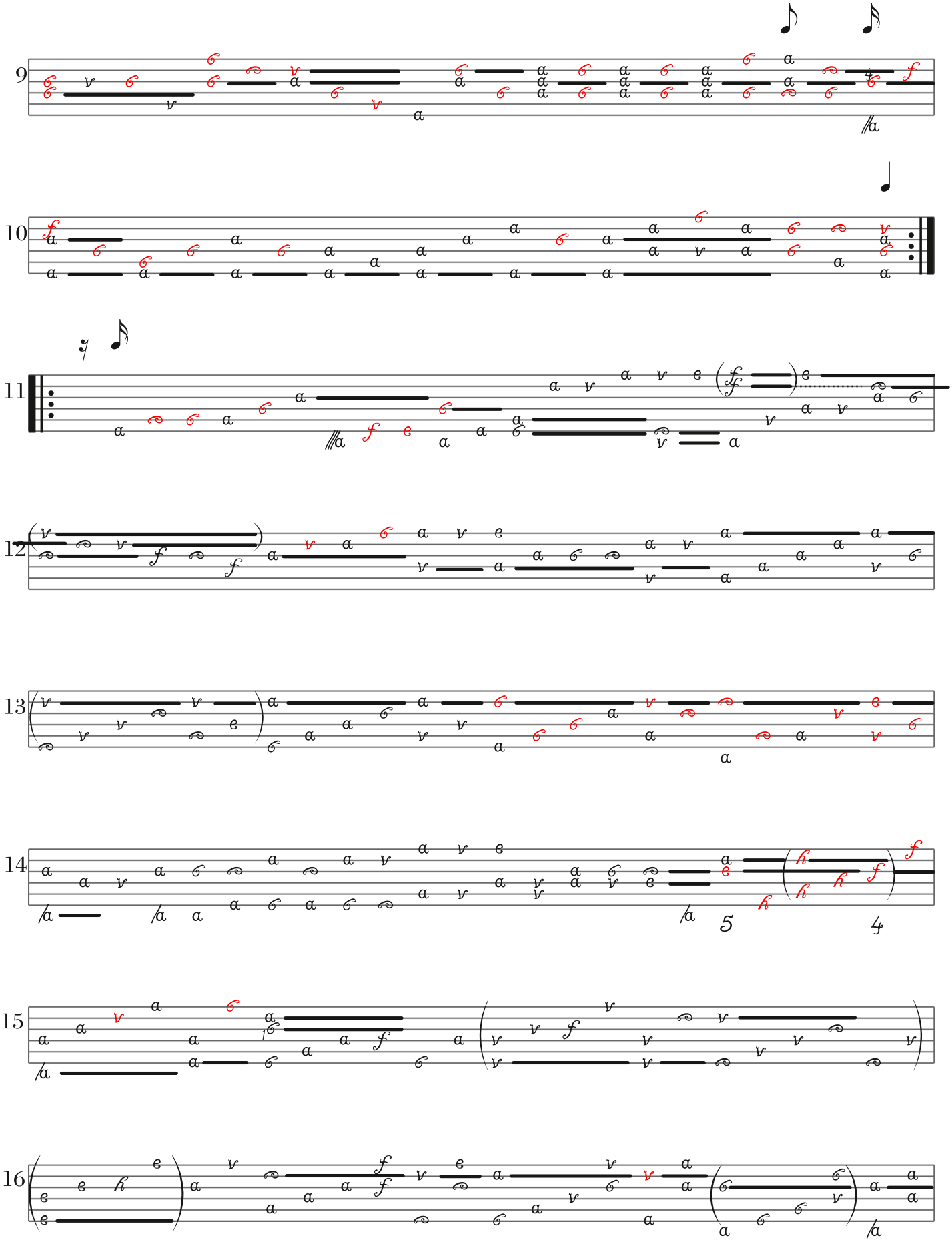


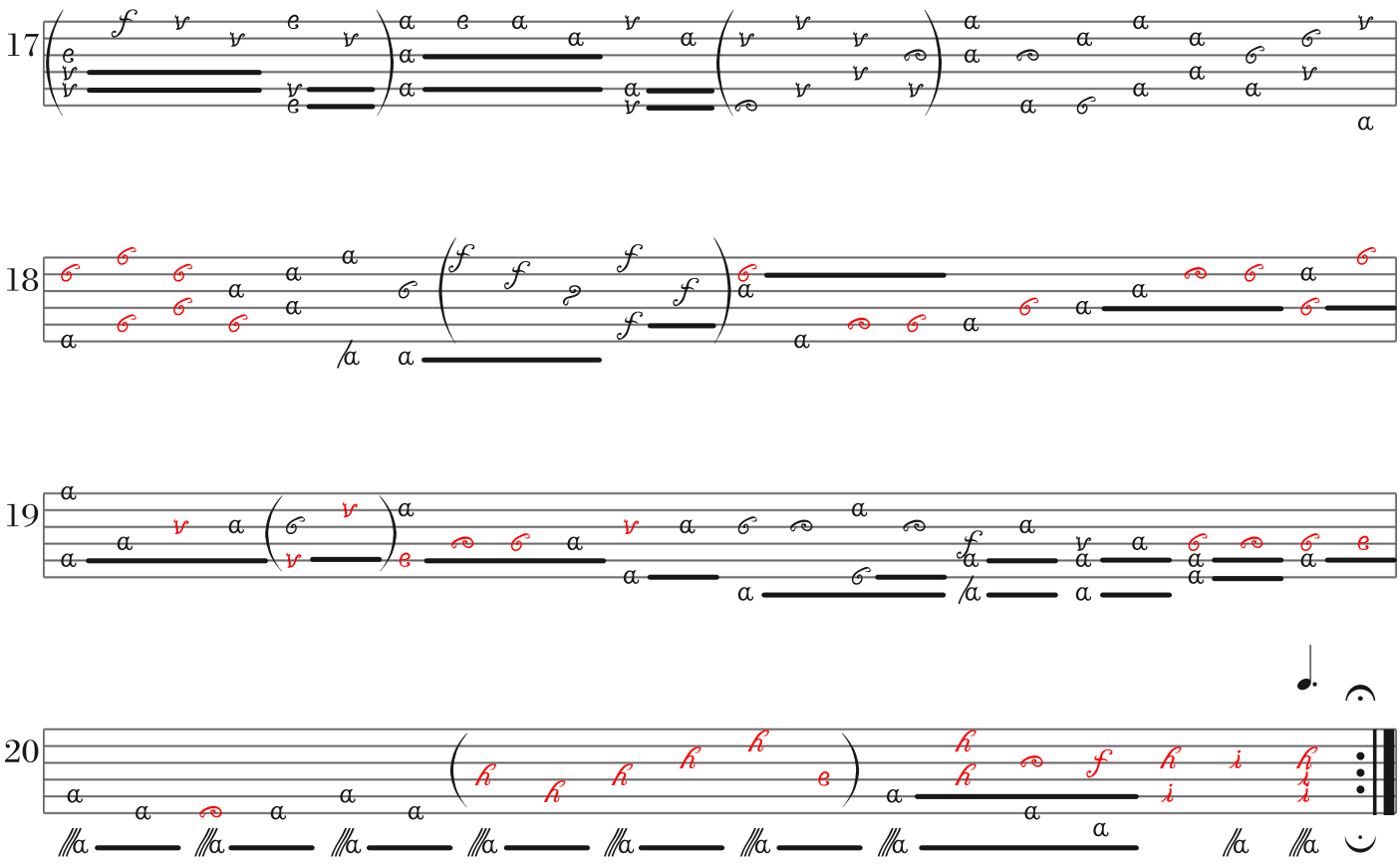
Bourrée



Giga

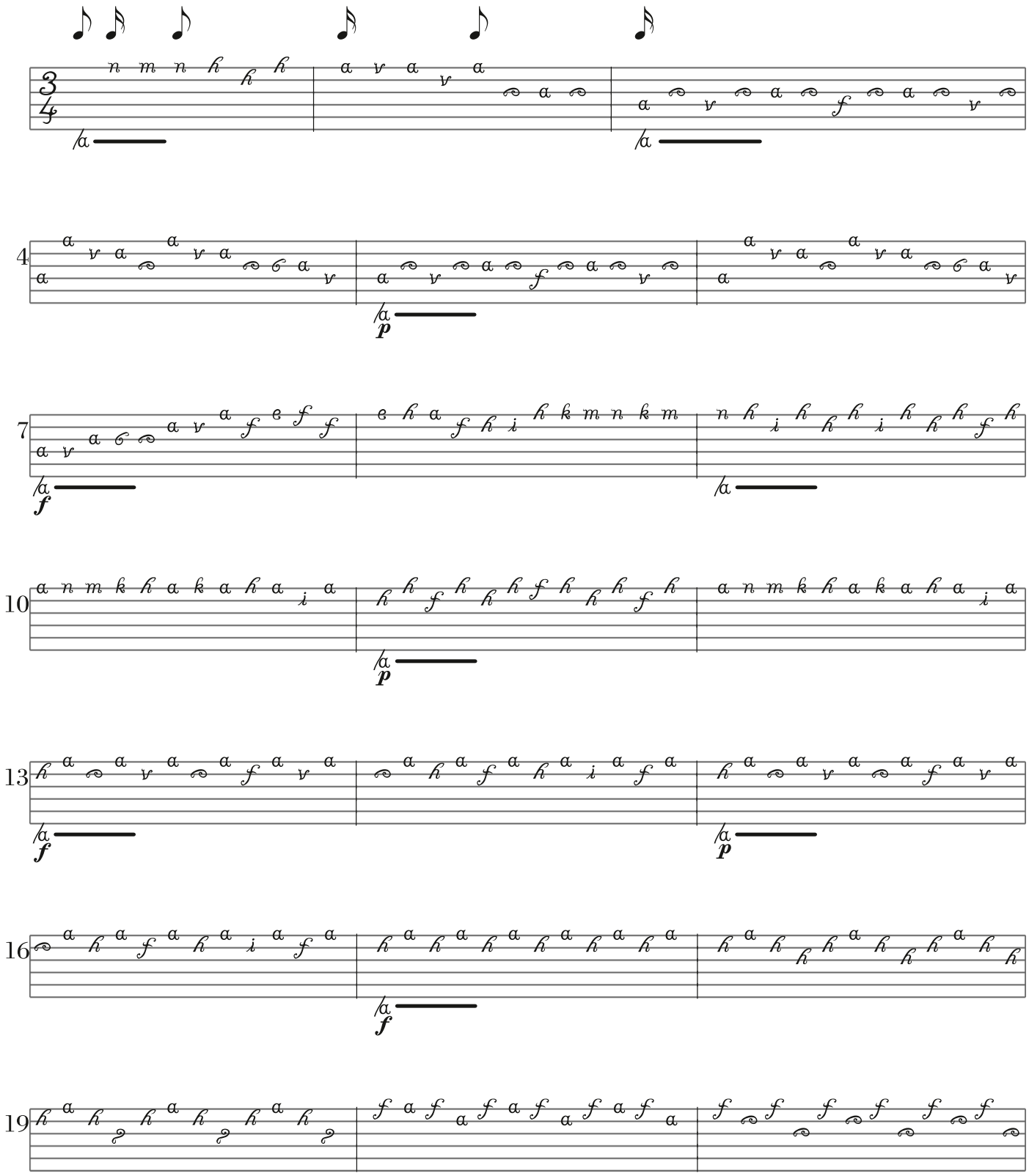


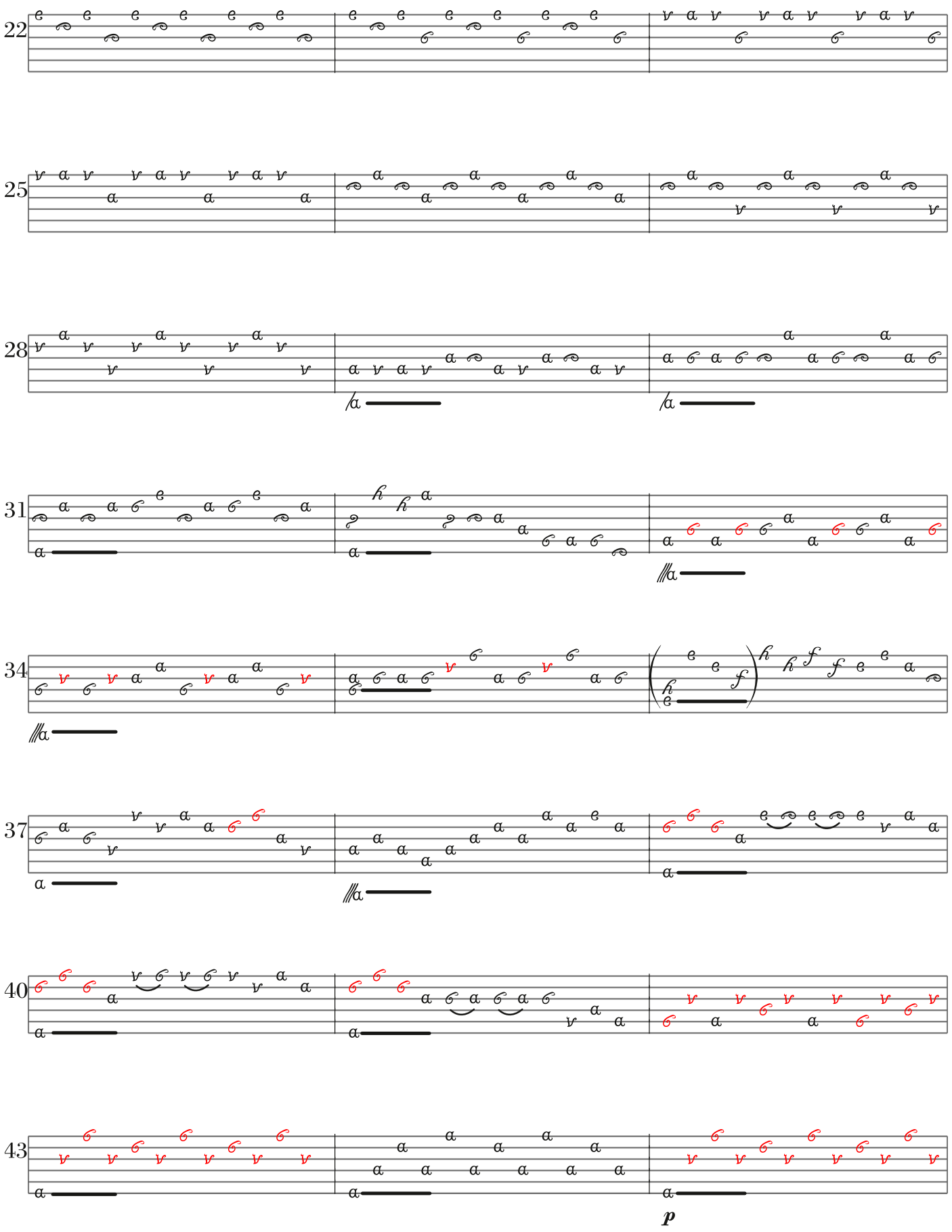

9
10
11
12
13
14
15
16

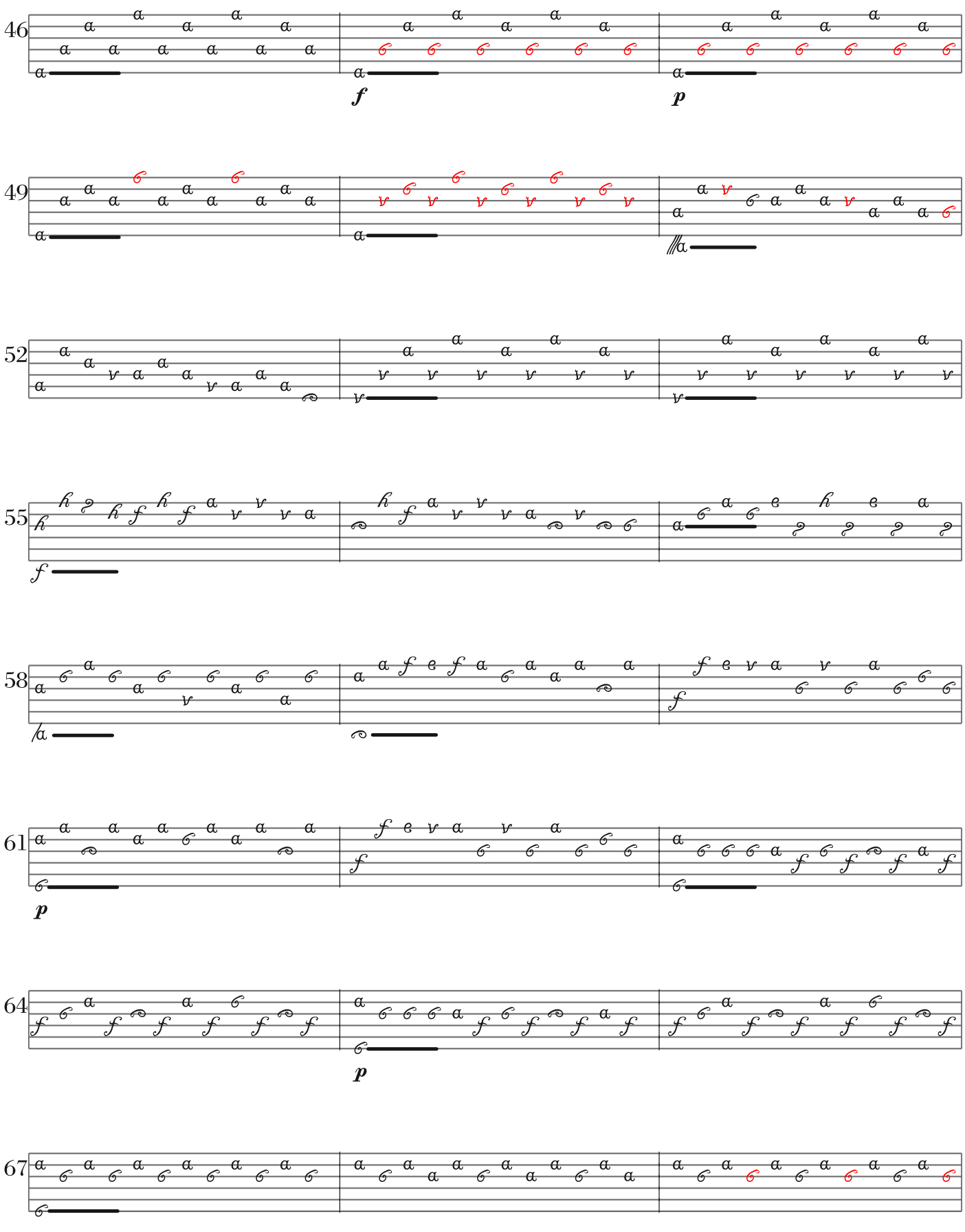

17
18
19
20

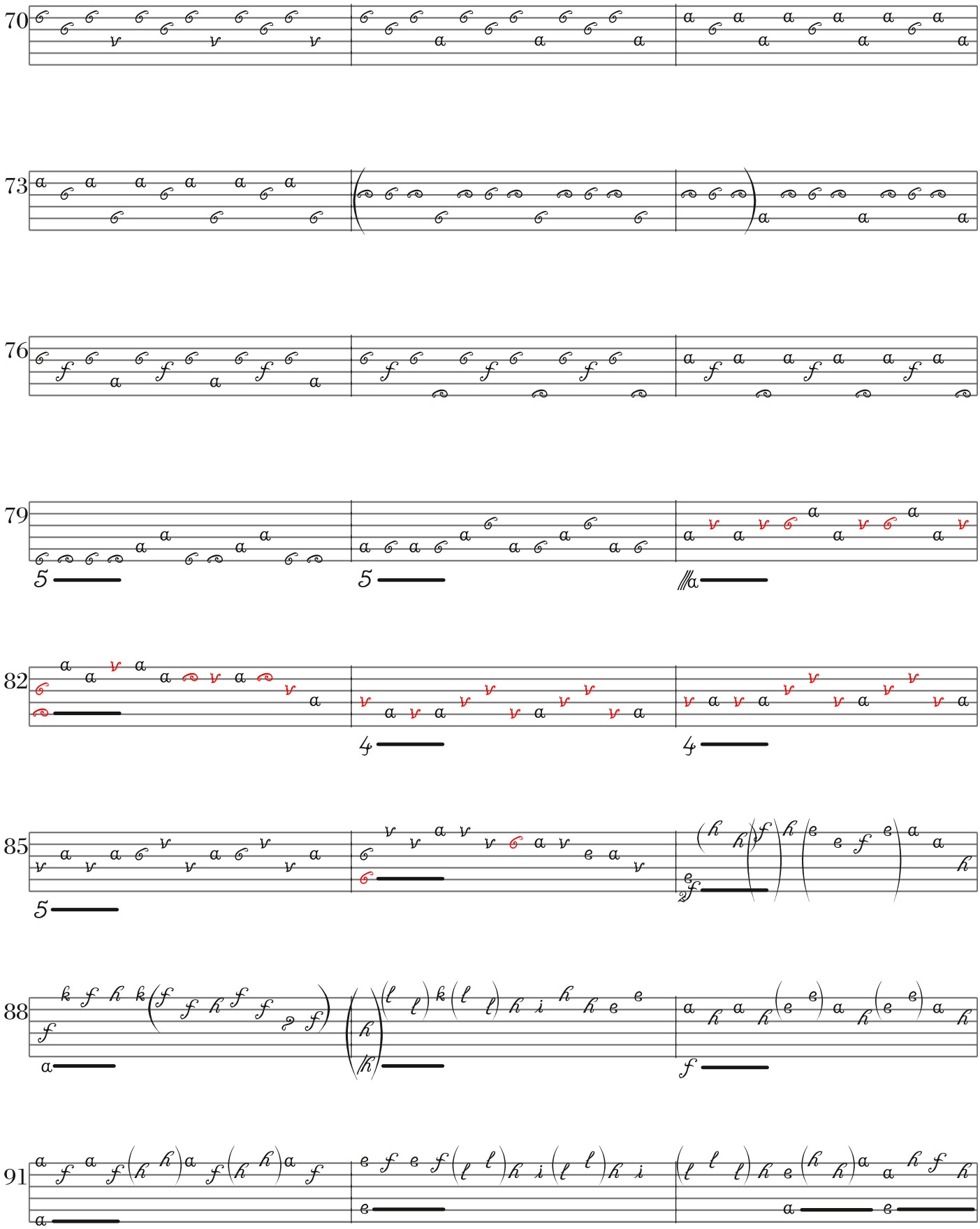
Suite in Mi maggiore BWV 1006a

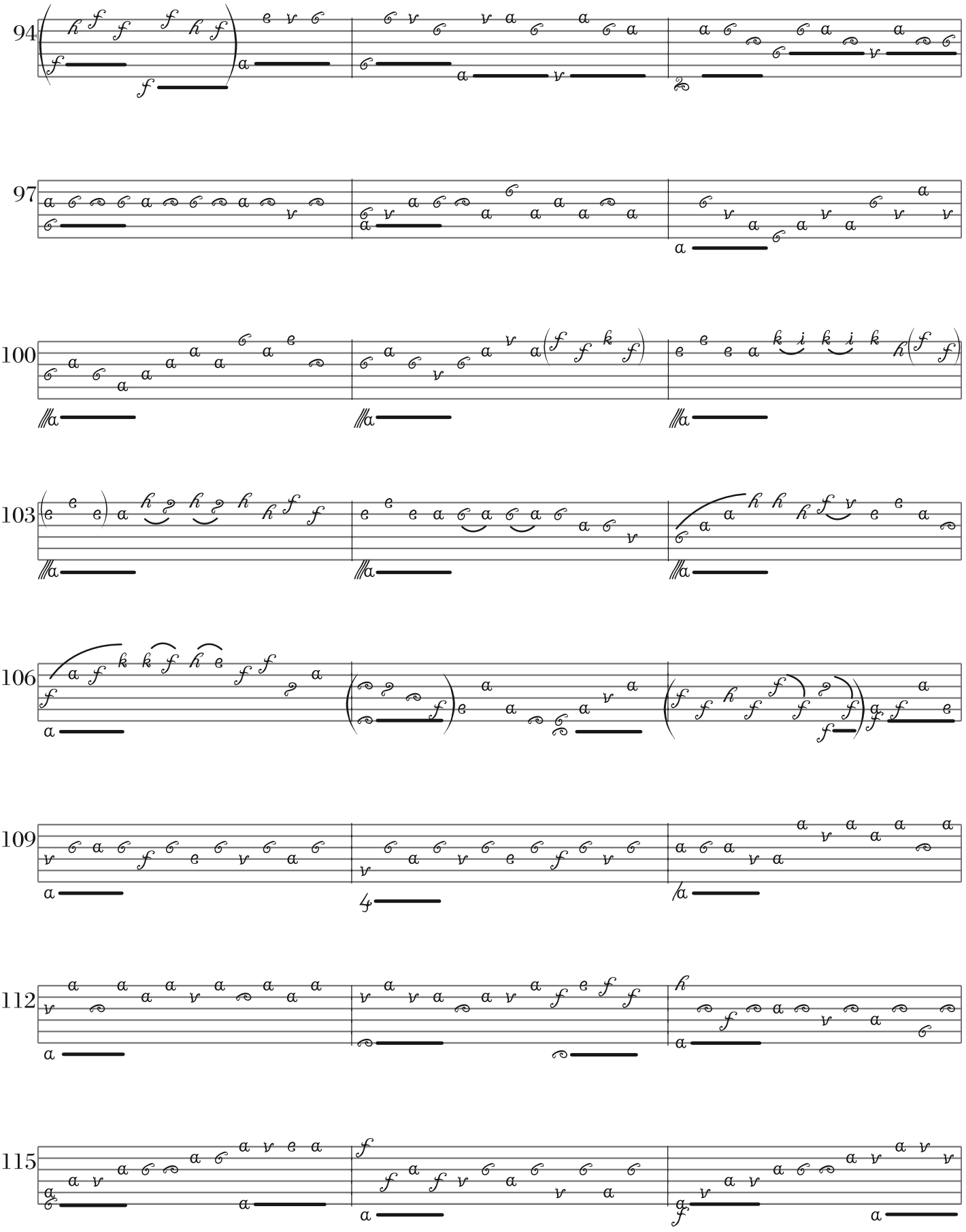
Prélude

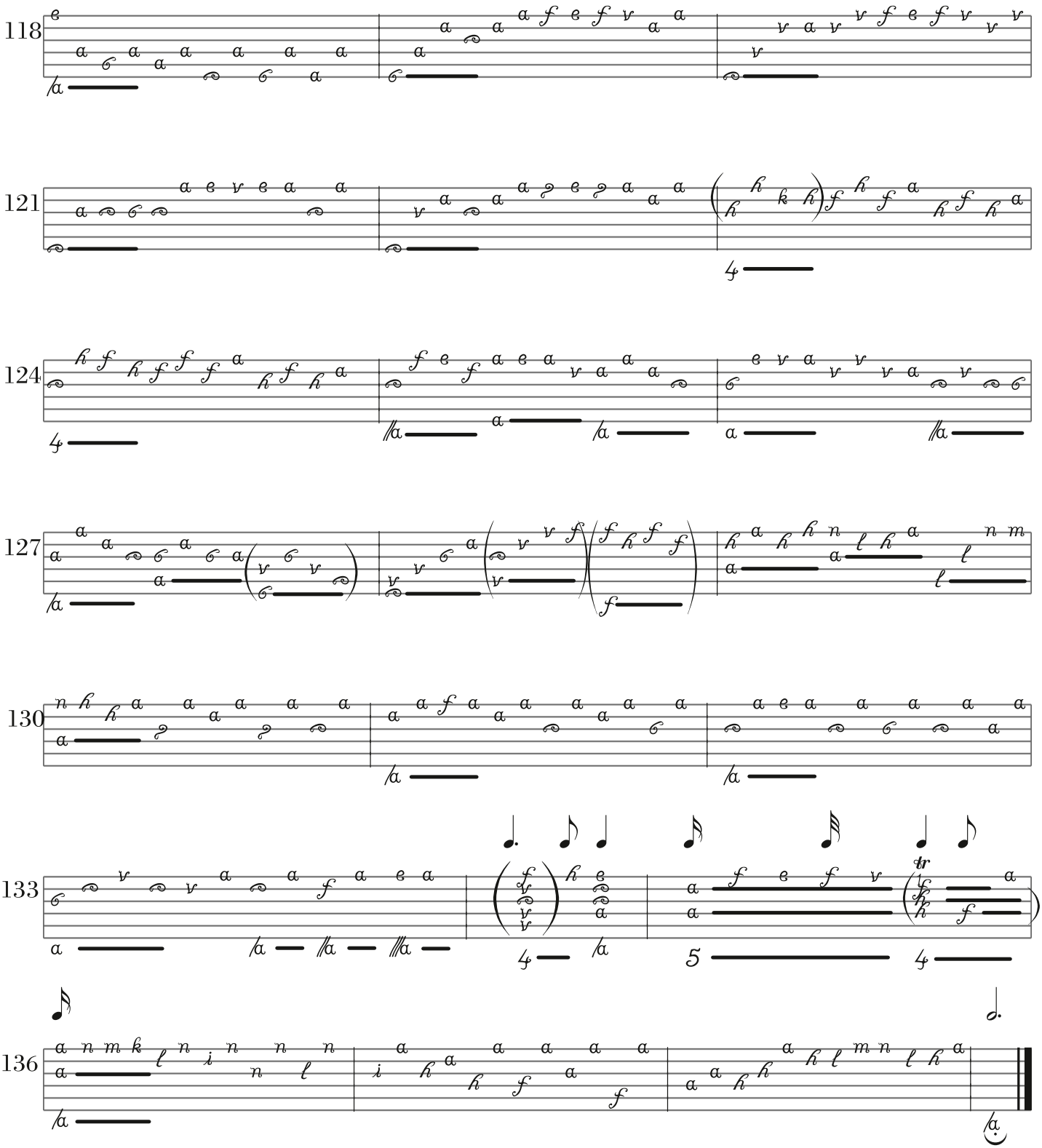



22
25
28
31
34
37
40
43
p

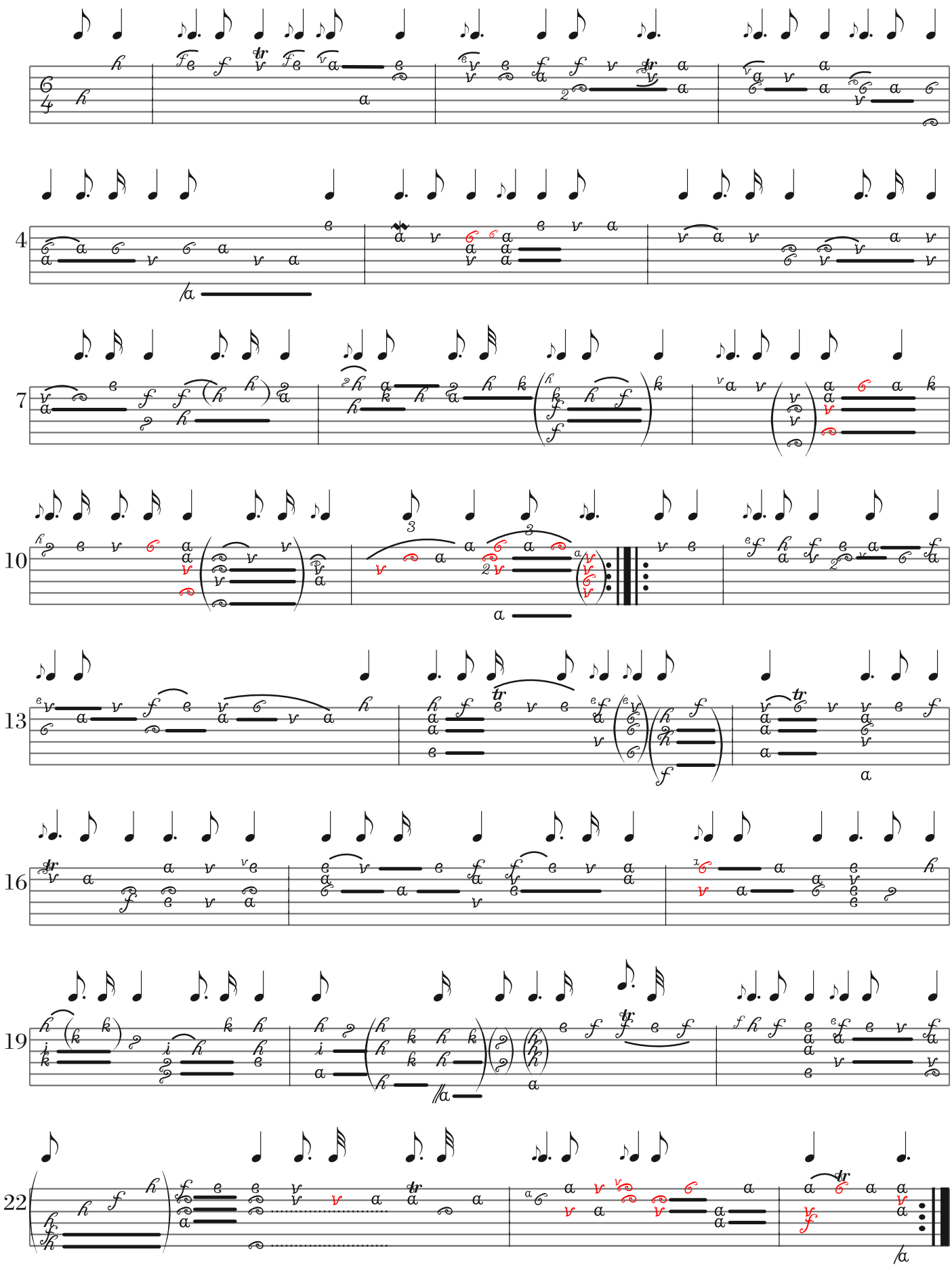

46
f
p
49
52
55
f
58
61
p
64
p
67


70
73
76
79
82
85
88
91

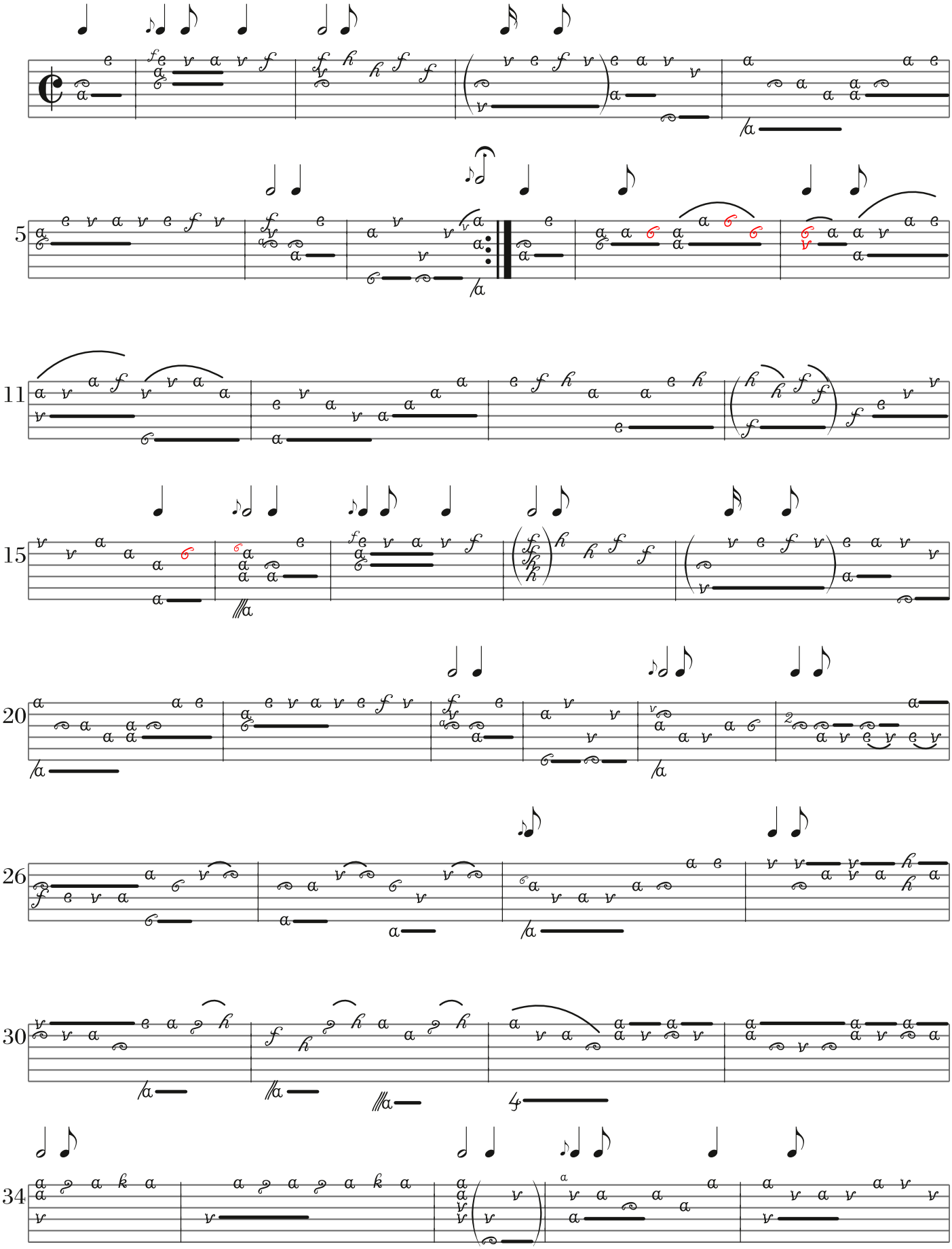

94
97
100
103
106
109
112
115

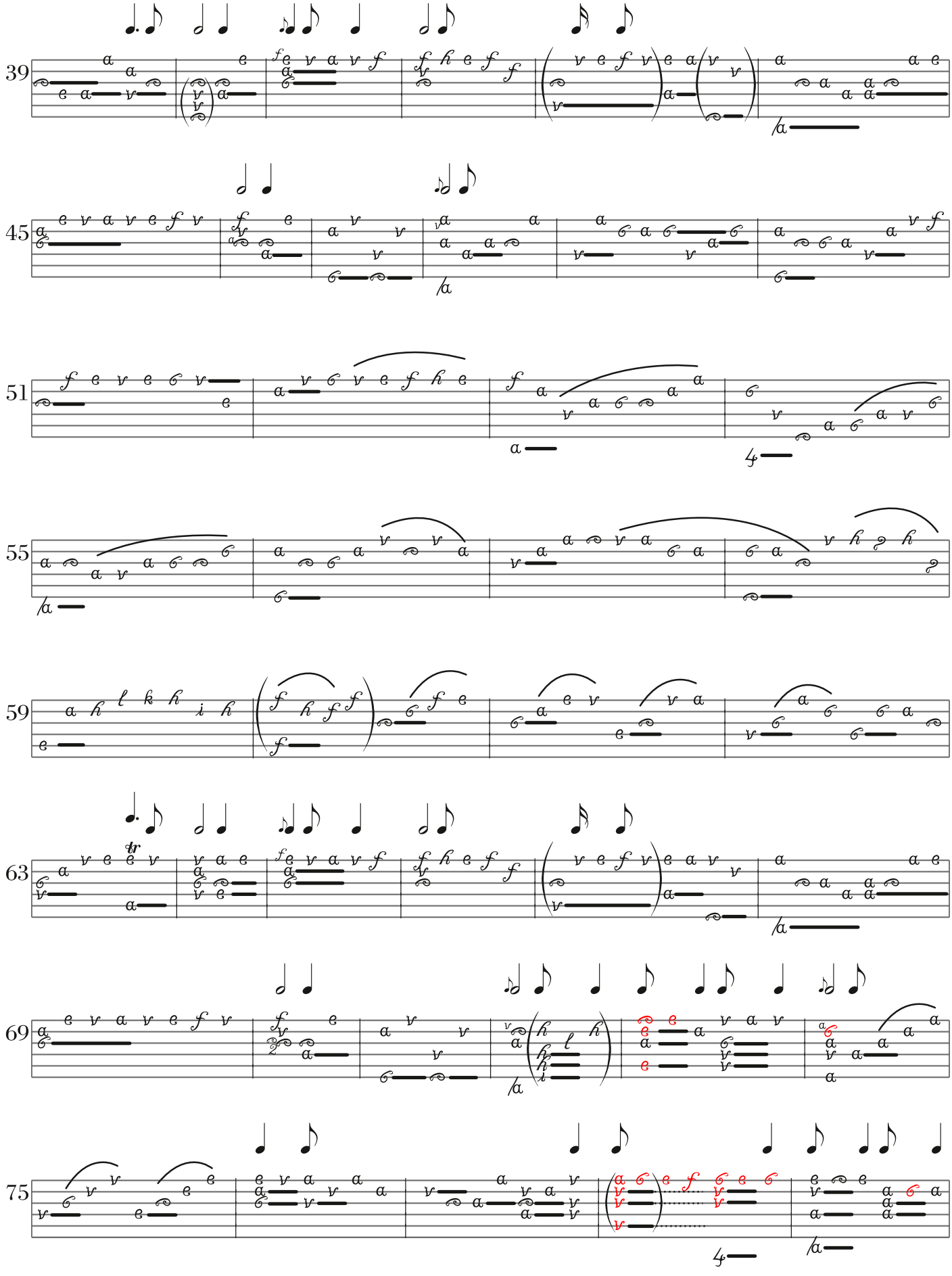

118
121
124
127
130
133
136

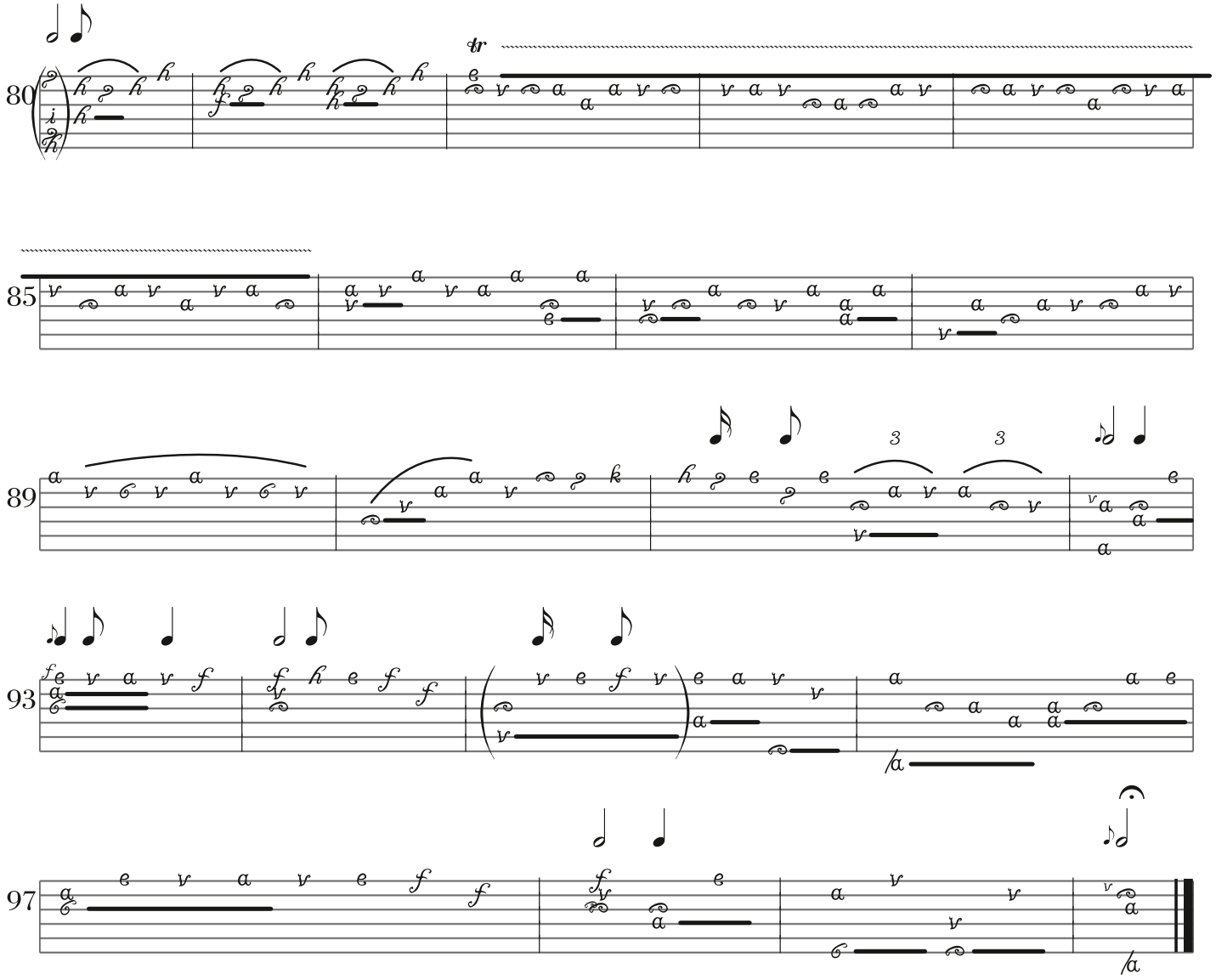
Loure



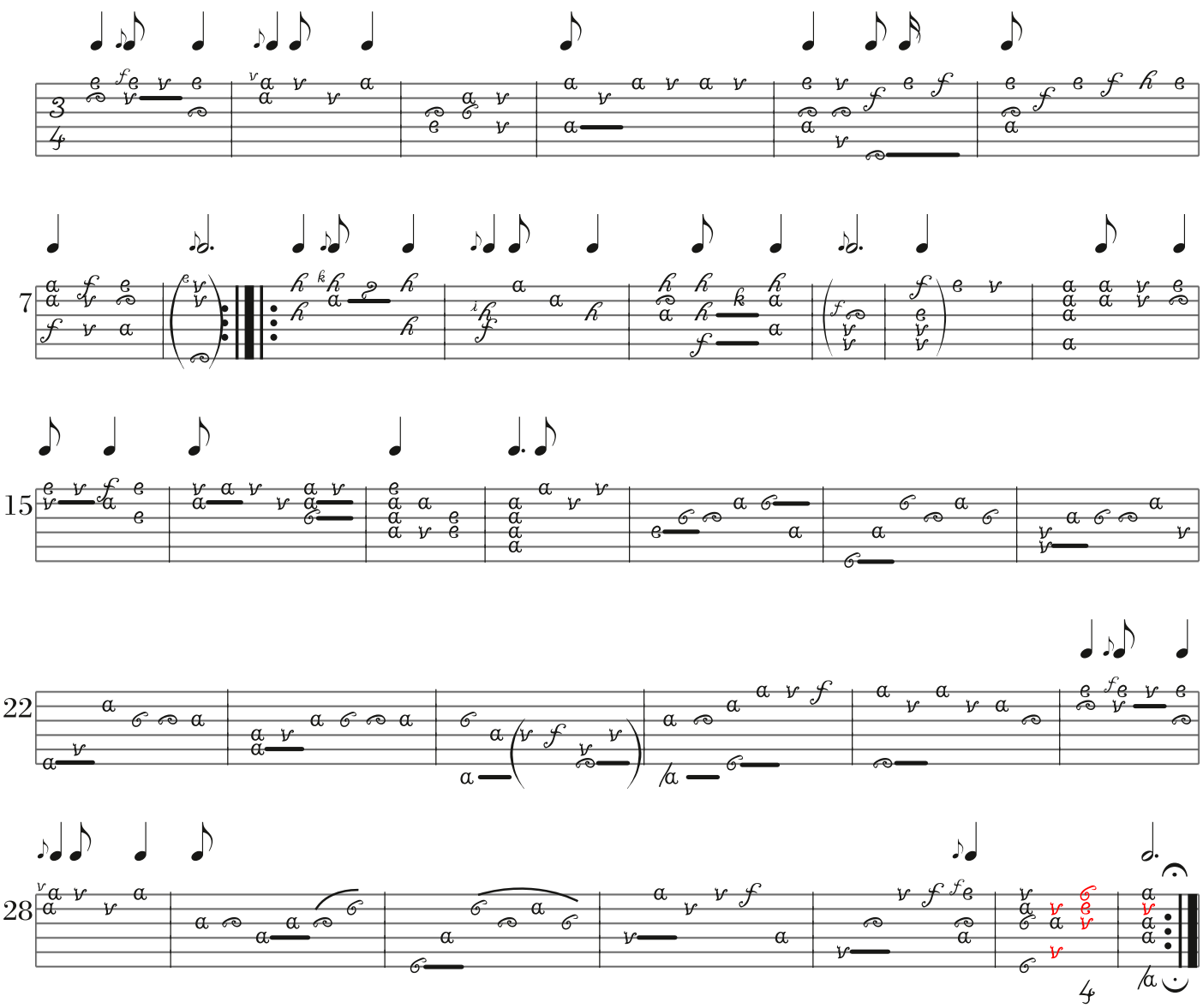
Gavotte en rondeau



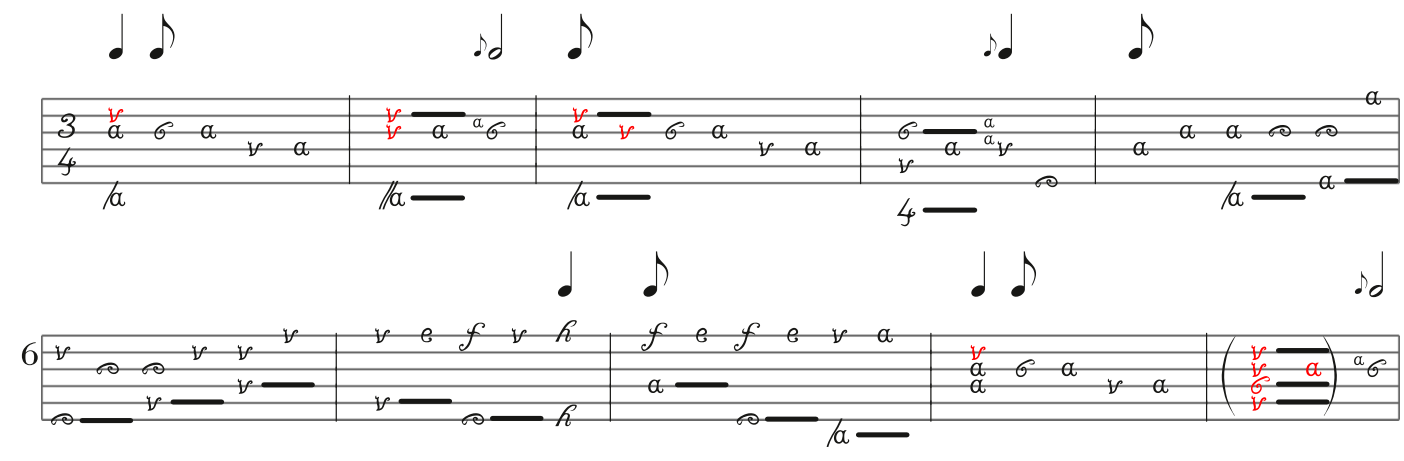

39
45
51
55
59
63
69
75

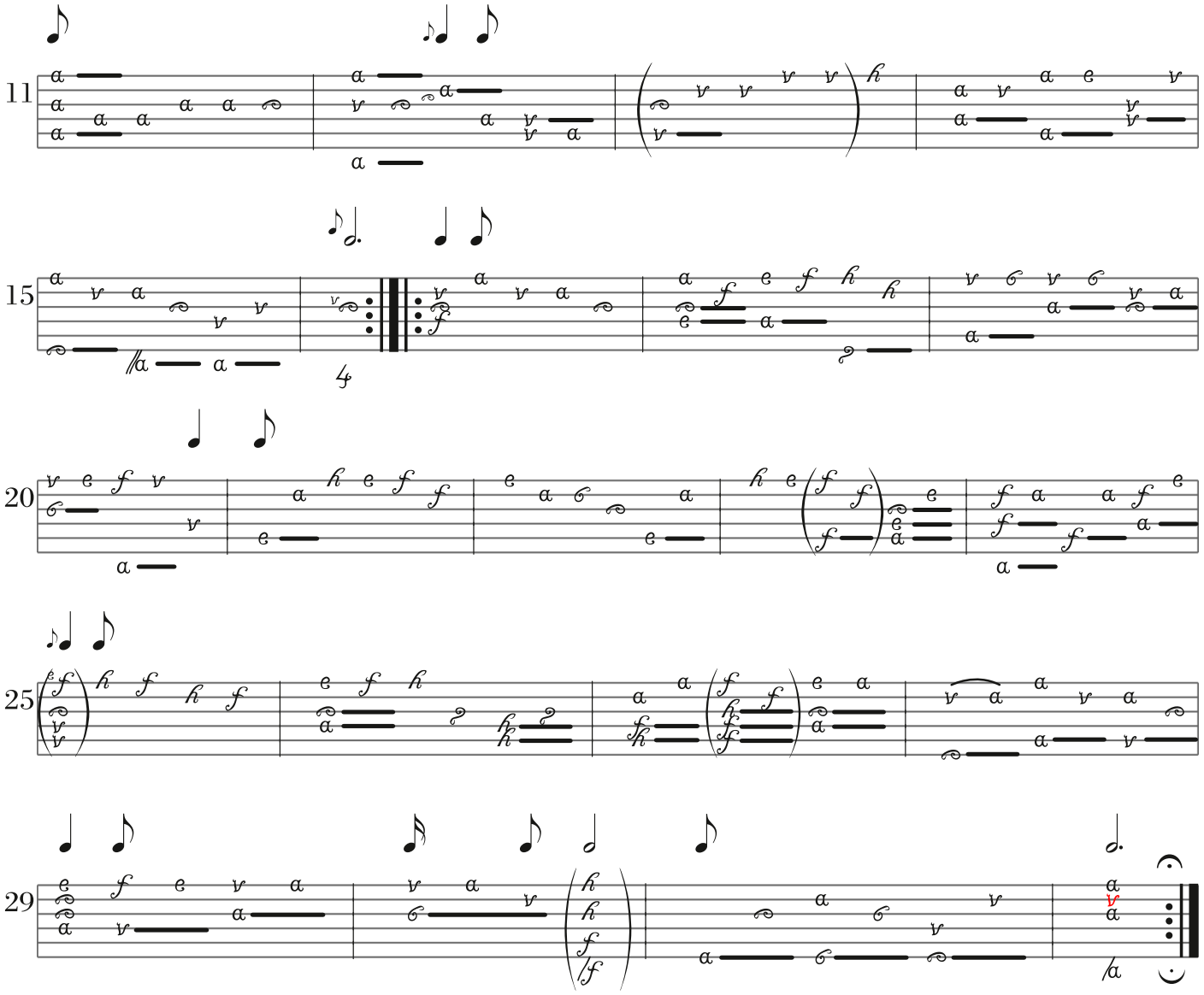

80
tr
85
89
3
3
93
97

Menuett I

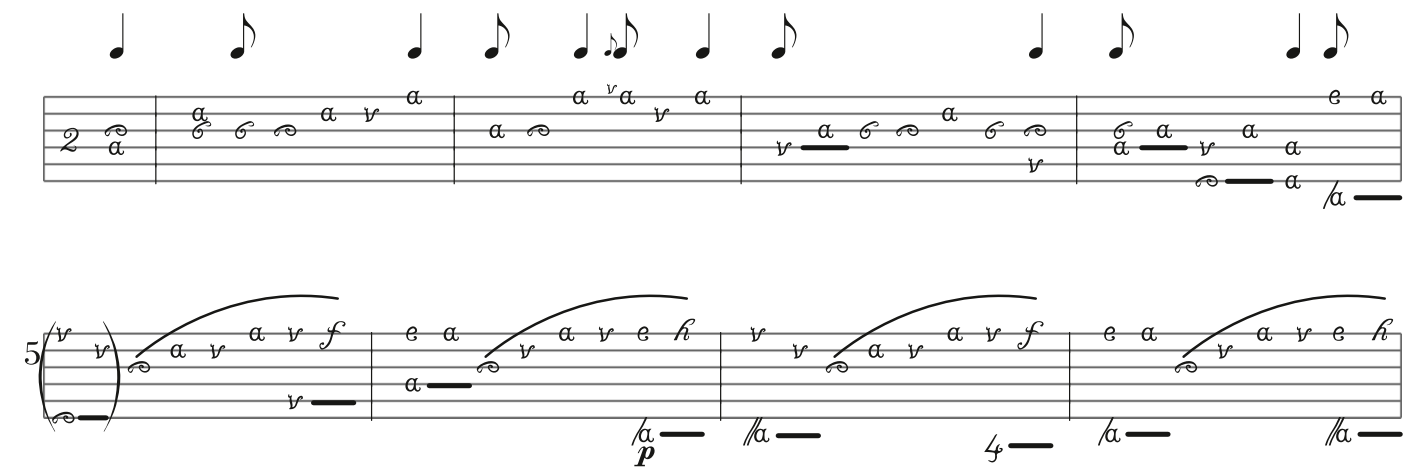


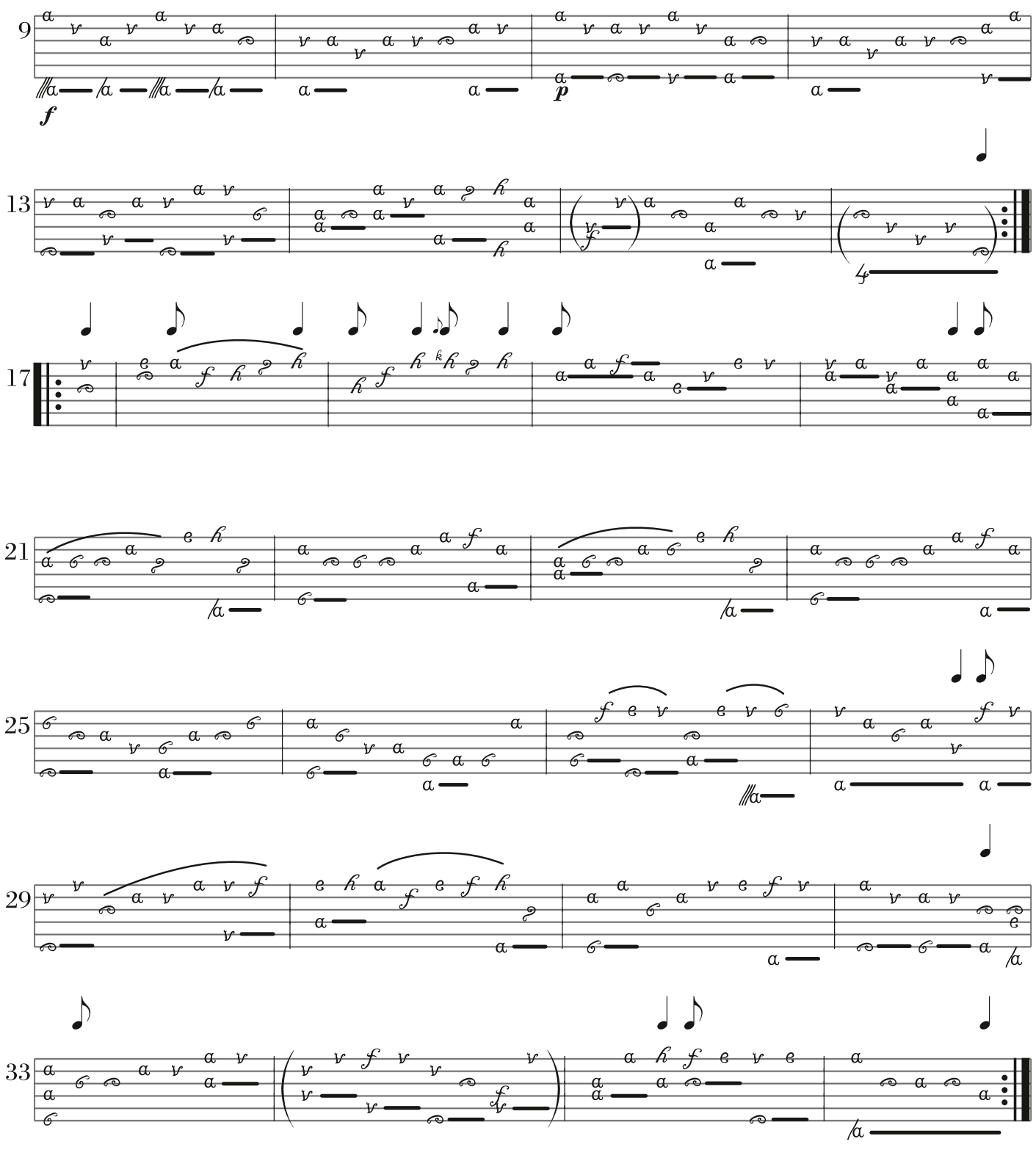
Menuett II



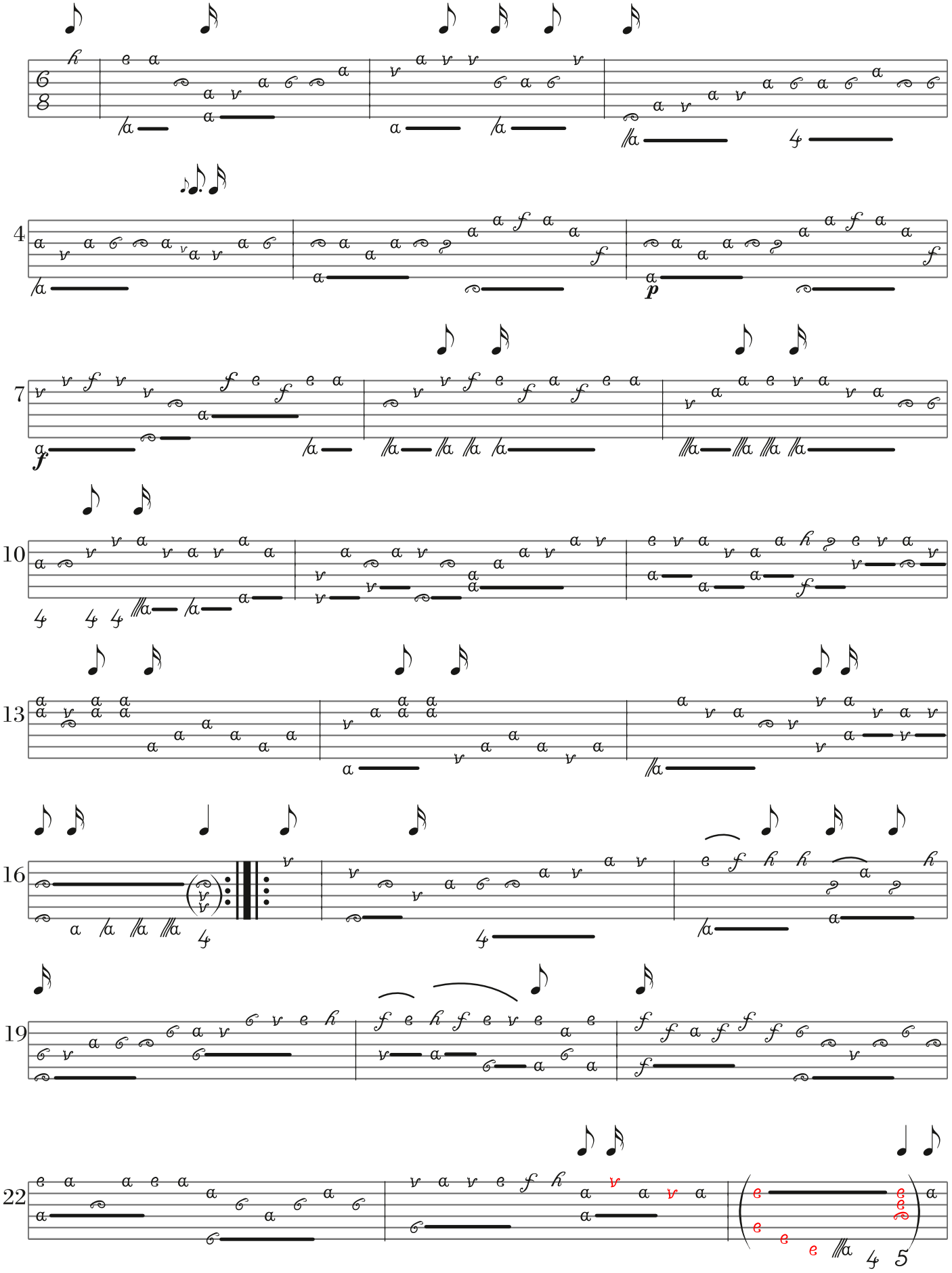


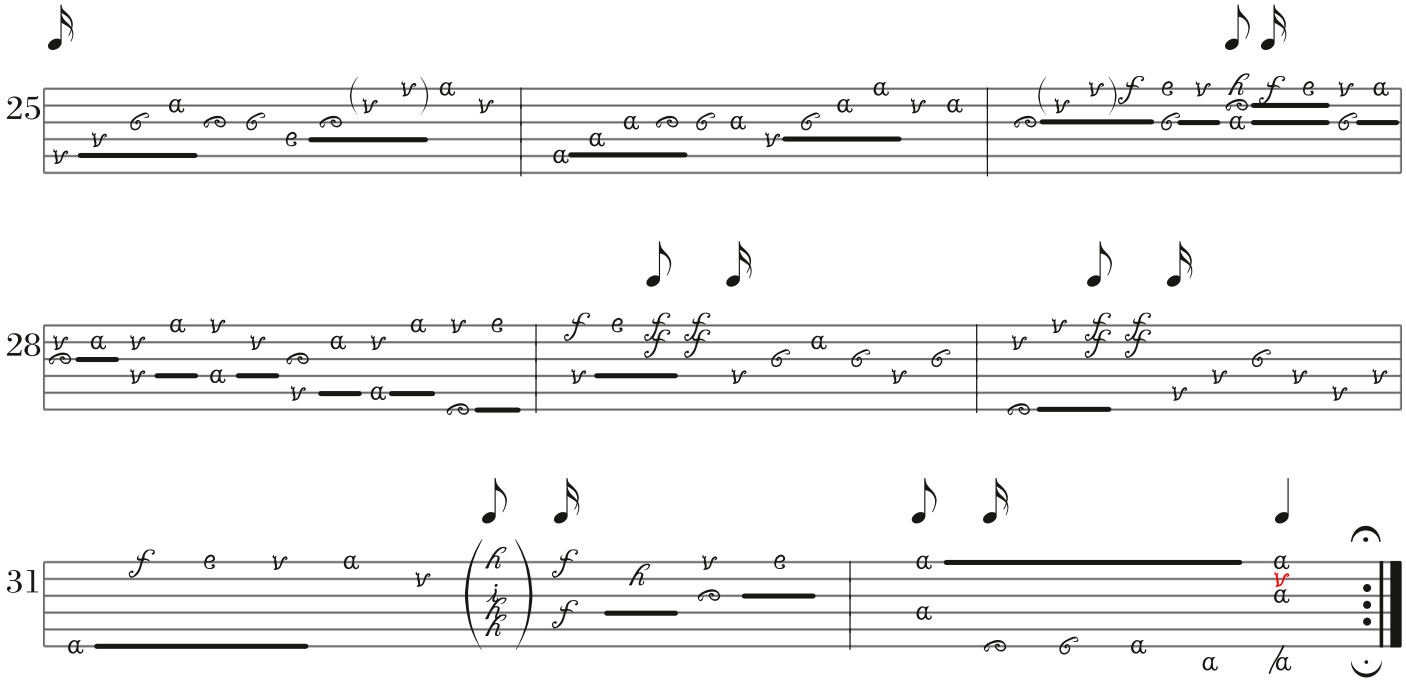
Bourrée




9
f
p
13
17
21
25
29
33

Gigue




25
28
31

NOTAZIONE MODERNA

La seguente raccolta completa delle opere per Lauten Werk rispecchia quella riportata nella pubblicazione di nostro padre.

FONTI

Autografi in notazione moderna di J. S. Bach:

1. Partita in Mi maggiore BWV 1006a: priva di intestazione; 13 pagine; formato 35x21 cm. Proprietà di: Musashino College of Music, Hazawa Nerimaku, Tokyo; Littera rara vol. 2-14.
2. Suite in Sol minore BWV 995: «Pièces pour la Luth à Monsieur Schouster par J. S. Bach»; titolo interno: «Suite pour la Luth par J. S. Bach»; 10 pagine; formato 35x22 cm. Proprietà di: Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruxelles; Ms II 4085 (Fétis Ms 2910).
3. Preludio, Fuga e Allegro in Mi^{b} maggiore BWV 998: «Prelude pour la Luth. ò Cèmbal par J. S. Bach»; 4 pagine; formato 34,5x21,4 cm. Proprietà di: Ueno Gakuen College of Music, Higashi-Ueno Taitoku, Tokyo.

Manoscritti in notazione moderna del XVIII secolo:

1. Suite in Mi minore BWV 996: testo scritto da J. Gottfried Walther (1684-1748) «Praeludio con la Suite da Gio. Bast. Bach»; l'indicazione in copertina «aufs Lauten Werk» è di Tobias Krebs (1690-1762). Proprietà di: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin-Dahlem; Mus ms P 801, pagine 385-395.
2. Partita in Do minore BWV 997: «Praludum e Fuga. Per il Clavicembalo. dal Joh. Seb. Bach»; titolo interno: «Suite del Joh. Seb. Bach». Proprietà di: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin-Dahlem; Mus ms P 286, n° 8, 13 pagine.
   Presso la stessa Staatsbibliothek ci sono ben altri quattro manoscritti:
   A) Mus ms P 218: nessuna intestazione; pagine 22-31.
   B) Mus ms P 308: nessuna intestazione; pagine 1-17.
   C) Mus ms P 413: «G. S. Bach Sonata C moll»; titolo interno: «Sonata per il Clavicembalo del Sig.re Giovanni Sebastiano Bach»; pagine 1-9 più copertina.
   D) Mus ms P 650: «C moll Praludium, Fuge Sarabande und Gigue für Clavier Von J. S. Bach»; 10 pagine.
3. Preludio in Do minore BWV 999: testo scritto da J. Peter Kellner (1705-1772): «Praelude in C mol pour la Lute di Johann Sebastian Bach»; titolo interno: «Praelude pour la Lute». Proprietà di: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin-Dahlem; Mus ms P 804, pagine 101-103.

4a. Partita in Mi maggiore BWV 1006a: priva di intestazione; 13 pagine. Proprietà di: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin-Dahlem; Mus ms P 641.

5a. Suite in La minore: versione per clavicembalo della Suite in Mi minore; «Preludio con la Suite»; pagine 10. Proprietà di: Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruxelles; Ms II 4093 (Fétis 2960), n° 15.

Manoscritti in intavolatura francese del XVIII secolo per liuto in Re minore.

1. Suite in Sol minore BWV 995: «g mol. Pieces pour le lut»; titolo interno: «g mol Pieces pour le lut par Sre J. S. Bach»; pagine 1-20. Proprietà di: Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Leipzig; Becker III. 11. 3.
2. Fuga in Sol minore BWV 1000: «g moll Fuga del Signore Bach»; pagine 1-4. Proprietà di: Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Leipzig; Becker III. 11. 4.
3. Partita in Do minore BWV 997: «C moll Partita al Liuto Composta dal Sig.re Bach»; pagine 1-8. Proprietà di: Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Leipzig; Becker III. 11. 5; tre soli movimenti: Fantasia, Sarabande, Giga.

SOURCES

Manuscrits en notation moderne de J.S. Bach:

1. Partita en Mi majeur BWV 1006a: sans titre; 13 pages; format 35x21 cm. Propriété de: Musashino College of Music, Hazawa Nerimaku, Tokyo; Littera rara vol. 2-14.
2. Suite en Sol mineur BWV 995: «Pièces pour la Luth à Monsieur Schouster par J.S. Bach»; titre interne: «Suite pour la Luth par J. S. Bach»; 10 pages; format 35x22 cm. Propriété de: Bibliothèque Royale Albert 1er; Bruxelles; Ms II 4085 (Fétis Ms 2910).
3. Prélude, Fuga et Allegro en Mi^{b}, majeur BWV 998: «Prélude pour la Luth.ò Cèmbal par J. S. Bach»; 4 pages; format 34,5x21,4 cm. Propriété de: Ueno Gakuen College of Music, Higashi-Ueno Taitoku, Tokyo.

Manuscrits en notation moderne du XVIIIe siècle:

1. Suite en Mi mineur BWV 996: texte écrit par J. Gottfried Walther (1684-1748) «Praeludio con la Suite da Gio. Bast. Bach»; l'indication sur la couverture «aufs Lauten Werk» est de Tobias Krebs (1690 - 1762). Propriété de: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin-Dahlem; Mus ms P 801, pages 385-395.
2. Partita en Do mineur BWV 997: «Praludum e Fuga. Per il Clavicembalo dal Joh. Seb. Bach» titre interne «Suite del Joh. Seb. Bach». Propriété de: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin-Dahlem; Mus ms P 286, no. 8, pages 13.
   A) Mus ms P 218: aucun titre; pages 22-31.
   B) Mus ms P 308: aucun titre; pages 1-17.
   C) Mus ms P 413: «G.S. Bach Sonata C moll»; titre interne: «Sonata per il Clavicembalo del Sig.re Giovanni Sebastiano Bach»; pages 1-9 plus couverture.
   D) Mus ms P 650: «C moll Praludium, Fuge Sarabande und Gigue für Clavier von J. S. Bach»; 10 pages.
3. Prélude en Do mineur BWV 999: texte écrit par J. Peter Kellner (1705 - 1772): «Praelude in C mol pour la Lute di Johann Sebastian Bach»; titre interne: Praelude pour la Lute». Propriété de: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin-Dahlem; Mus ms P 804, pages 101-103.

4a Partita en Mi majeur BWV 1006a: sans titre: 13 pages. Propriété de: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Musikabteilung, Berlin-Dahlem; Mus ms P 641.

5a Suite en La mineur: version pour clavecin de la Suite en Mi mineur; «Preludio con la Suite»; pages 10; Propriété de: Bibliothèque Royale Albert Ier; Bruxelles; Ms II 4093 (Fétis 2960); no. 15.

Manuscrits en tablature française du XVIIIe siècle pour luth en Ré mineur.

1. Suite en Sol mineur BWV 995; «g mol. Pieces pour le lut»; titre interne: «g mol Pieces pour le lut par Sre J. S. Bach»; pages 1-20. Propriété de: Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Leipzig; Becker III 11.3.
2. Fuga en Sol mineur BWV 1000: «g moll Fuga del Signore Bach»; pages 1-4. Propriété de: Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Leipzig; Becker III 11.4.
3. Partita en Do mineur BWV 997: «C moll Partita al liuto composta dal Sig.re Bach»; pages 1-8. Propriété de: Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Leipzig; Becker III.11.5; seulement trois mouvements, Fantasia, Sarabande et Gigue.

QUELLENNACHWEIS

Autograph in moderner Partiturschrift von J. S. Bach:

1. Partita in E-dur BWV 1006 a: ohne Titulatur; 13 Seiten; Format 35x21 cm. Besitzer: Musashino College of Music, Hazawa Nerimaku, Tokyo; Littera rara vol. 2-14.
2. Suite in g-moll BWV 995: «Pièces pour la Luth à Monsieur Schouster par J. S. Bach»; Titel: «Suite pour la Luth par J. S. Bach»; 10 Seiten; Format 35x22 cm. Besitz: Bibliothèque Royale Albert I., Bruxelles; Ms II 4085 (Fétis: Ms 2910).
3. Präludium, Fuge und Allegro in Es-dur BWV 998: «Prelude pour la Luth.ò Cèmbal par J. S. Bach»; 4 Seiten; Format 34,5x21,4 cm. Besitz: Ueno Gakuen College of Music, Higashi-Ueno Taitoku, Tokyo.

Manuskripte in moderner Partiturschrift des 18.Jahrh.:

1. Suite in e-moll BWV 996: überliefert in Abschriften von J. Gottfried Walther (1684-1748) «Praeludio con la Suite da Gio. Bast. Bach»; Vermerk im Einband: «aufs Lauten Werk» angebracht von Tobias Krebs (1690-1762). Besitz: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin-Dahlem; Mus ms P 801, Seite 385-395.
2. Partita in c-moll BWV 997: «Praludum e Fuga. Per il Clavicembalo dal Joh. Seb.Bach»; Titel auf der Innenseite: «Suite del Joh. Seb. Bach». Besitz: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin-Dahlem; Mus ms P 286, Nr. 8, 13 Seiten. Bei der gleichen Staatsbibliothek finden sich weitere 4 Manuskripte:
   A) Mus ms P 218: keine Titulatur; Seite 22-31.
   B) Mus ms P 308: keine Titulatur; Seite 1-17.
   C) Mus ms P 413: «G. S. Bach Sonata C-moll»; Titel auf der Innenseite: «Sonata per il clavicembalo del Sig.re Giovanni Sebastiano Bach»; Seite 1-9 und Einband.
   D) Mus ms P 650: «C-moll Praludium, Fuge, Sarabande und Gigue für Clavier von J. S. Bach»; 10 Seiten.
3. Präludium in c-moll BWV 999: überliefert von J. Peter Kellner (1705-1772): «Praelude in C-moll pour la Lute di Johann Sebastian Bach»; Titel auf der Innenseite: «Praelude pour la Lute». Besitz: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin Dahlem; Mus ms P 804, Siete 101-103.

4a. Partita in E-dur BWV 1006a: ohne Titulatur; 13 Seiten. Besitz: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin-Dablem; Mus ms P 641.

5a. Suite in a-moll: bearbeitet für Cembalo aus der Suite in e-moll; «Preludio con la Suite», 10 Seiten. Besitz: Bibliothèque Royale Albert Ier., Bruxelles; Ms II 4093 (Fétis 2960), Nr. 15.

Manuskripte in französischer Lauten-Tabulatur aus dem 18. Jahrh. für Laute in d-moll.

1. Suite in g-moll BWV 995: «g mol. Pieces pour le lut»; Titel auf der Innenseite: «g mol Pieces pour le lut par S.re J. S. Bach»; Seite 1-20. Besitz: Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Leipzig; Becker III. 11.3.
2. Fuge in g-moll BWV 1000: «g moll Fuga del Signore Bach»; Seite 1-4 Besitz: Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Leipzig; Becker III 11.4.
3. Partita in c-moll BWV 997: «C moll Partita al Liuto Composta dal Sig.re Bach»; Seite 1-8. Besitz: Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Leipzig; Becker III. 11.5; drei Tempi: Fantasia, Sarabande, Giga.

SOURCES

Autograph copies in modern notation by J.S. Bach:

1. Partita in E major BWV 1006a; without heading; 13 pages; form 35x21 cms. Property of Musashino College of Music, Hazawa Nerimaku, Tokyo; Littera rara vol. 2-14.
2. Suite in G minor BWV 995: «Pièces pour la Luth à Monsieur Schouster par J.S. Bach»; interior title: «Suite pour la Luth par J.S. Bach»; 10 pages; form 35x22 cms. Property of: Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruxelles; Ms II 4085 (Fétis Ms 2910).
3. Prelude, Fugue and Allegro in E♭, major BWV 998; «Prelude pour la Luth. ò Cèmbal par J. S. Bach»; 4 pages; form 34,5x21,4 cms. Property of: Ueno Gakuen College of Music, Higashi-Ueno Taitoku, Tokyo.

Manuscripts in modern notation of the 18th Century:

1. Suite in E minor BWV 996: text written by Gottfried Walther (1684-1748) «Praeludio con la Suite da Gio. Bast. Bach.» note on cover «aufs Lauten Werk» is by Tobias Krebs (1690 - 1762). Property of: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin-Dahlem; Mus ms P 801, pages 385-395.
2. Partita in C minor BWV 997; «Praludum e Fuga. Per il Clavicembalo. dal Joh. Seb. Bach»; interior title: «Suite del Joh. Seb. Bach». Property of: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin-Dahlem; Mus. ms P 286, n° 8, 13 pages.
   At the same library there are four other manuscripts:
   A) Mus ms P 218: no heading; pages 22-31
   B) Mus ms P 308: no heading; pages 1-17.
   C) Mus ms P 413: «G.S. Bach Sonata C moll»; interior title: «Sonata per il Clavicembalo del Sig.re Giovanni Sebastiano Bach»; pages 1-9 plus cover.
   D) Mus ms P 650: «C moll Praludium, Fuge Sarabande und Gigue für Clavier von J.S. Bach»; 10 pages.
3. Prelude in C minor BWV 999: text written by J. Peter Kellner (1705-1772): «Praelude in C mol pour la Lute di Johann Sebastian Bach»; interior title: «Praelude pour la Lute». Property of: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin-Dahlem; Mus. ms. P 804 pages 101-103.

4a. Partita in E major BWV 1006a: without heading; 13 pages. Property of: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin-Dahlem; Mus. ms. P. 641.

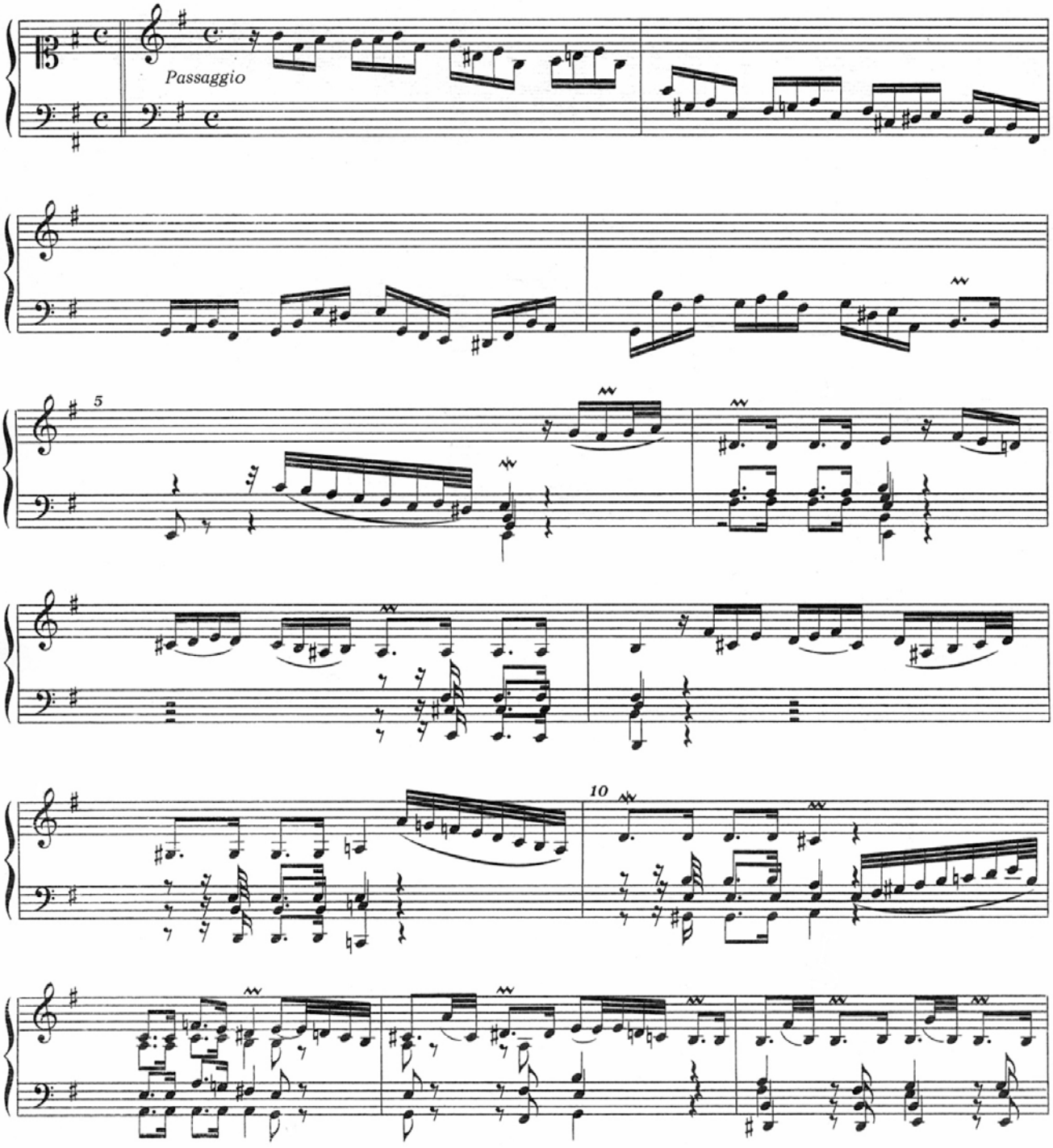
5a. Suite in A minor: version for harpsichord of the Suite in E minor; «Preludio con la Suite»; pages 10. Property of: Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruxelles; Ms II 4093 (Fétis 2960), n° 15.

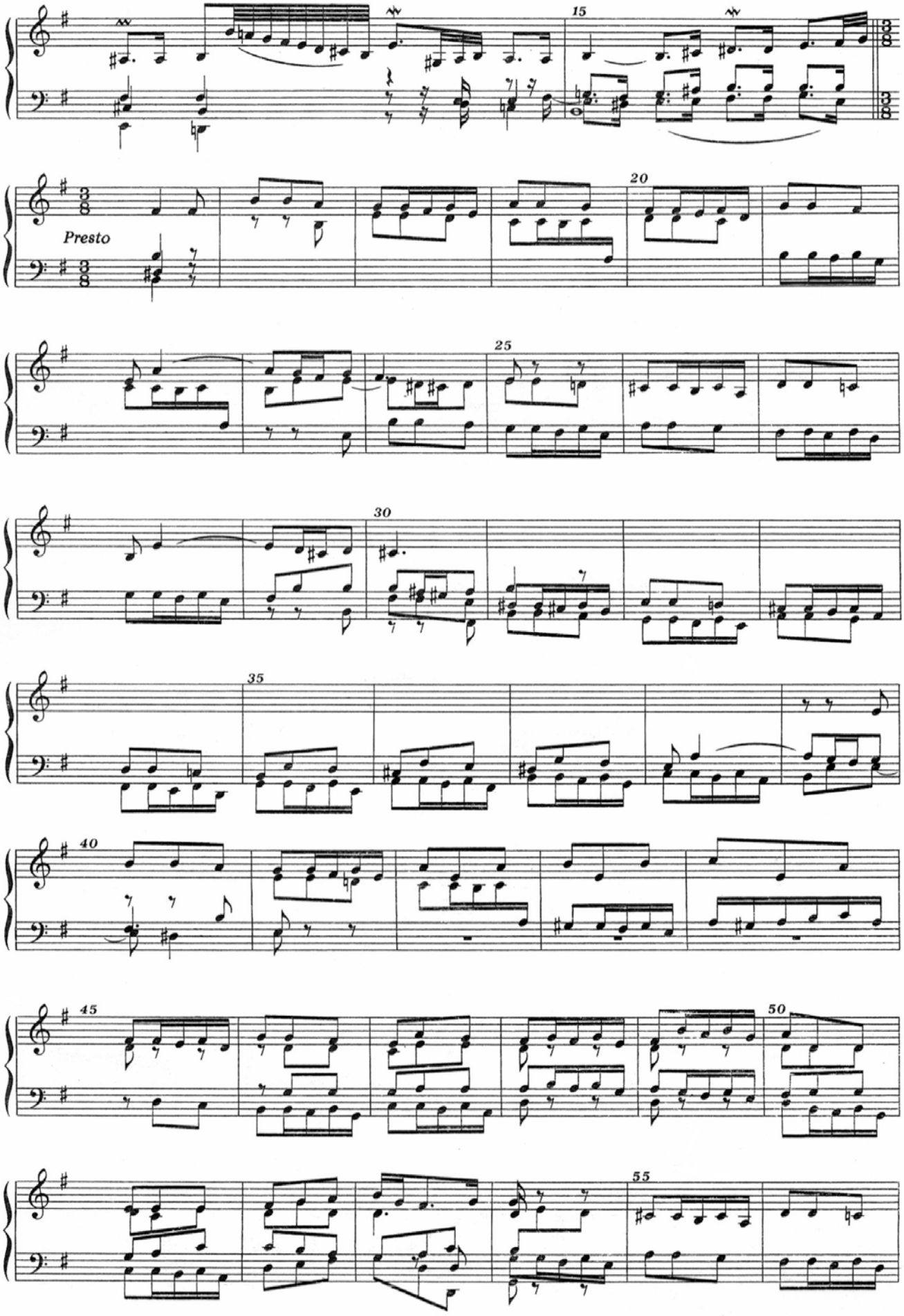
Manuscripts in French tablature of the 18th Century for lute in D minor:

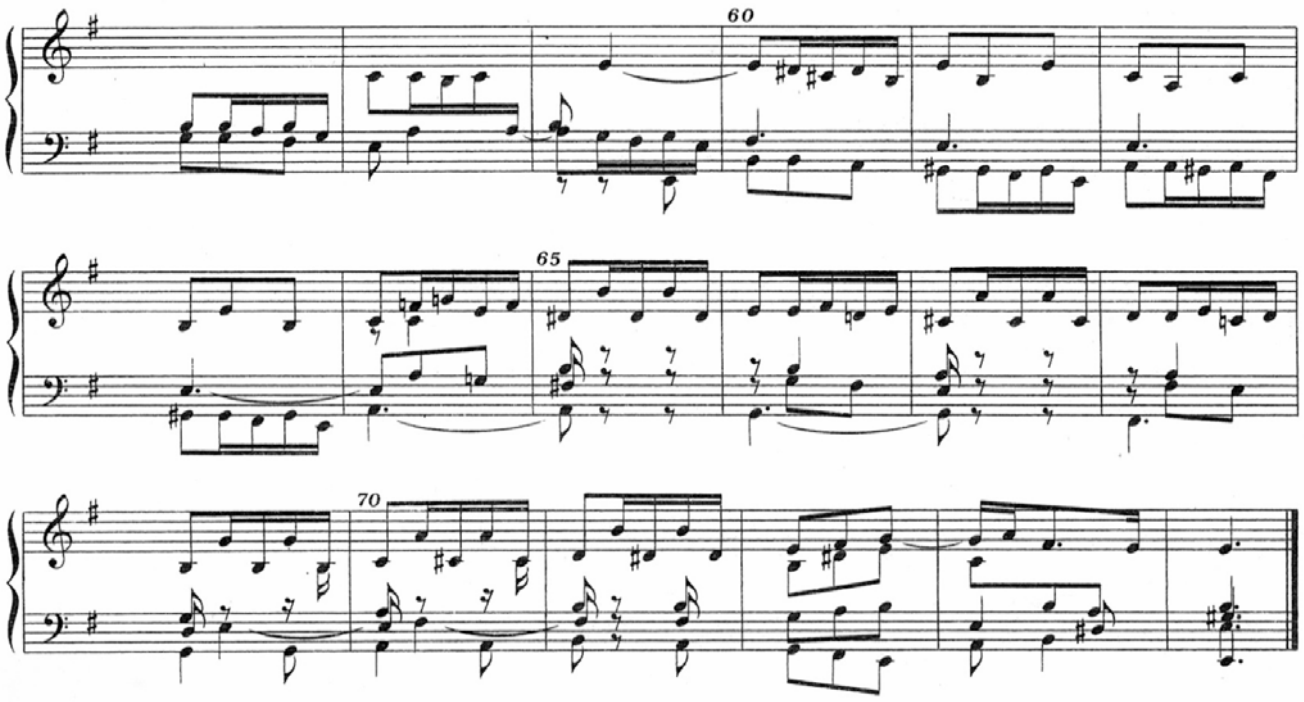
1. Suite in G minor BWV 995: «g mol Pieces pour le lut»; interior title: «g mol Pieces pour le lut par Sre J. S. Bach»; pages 1-20. Property of: Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Leipzig; Becker III. 11. 3.
2. Fugue in G minor BWV 1000; «g moll Fuga del Signore Bach»; pages 1-4. Property of: Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Leipzig; Becker III. 11.4.
3. Partita in C minor BWV 997: «C moll Partita al Liuto Composta dal Sig.re Bach»; pages 1-8. Property of: Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Leipzig; Becker III. 11. 5; only three movements: Fantasia, Sarabande, Giga.

SUITE *IN MI MINORE (BWV996)*

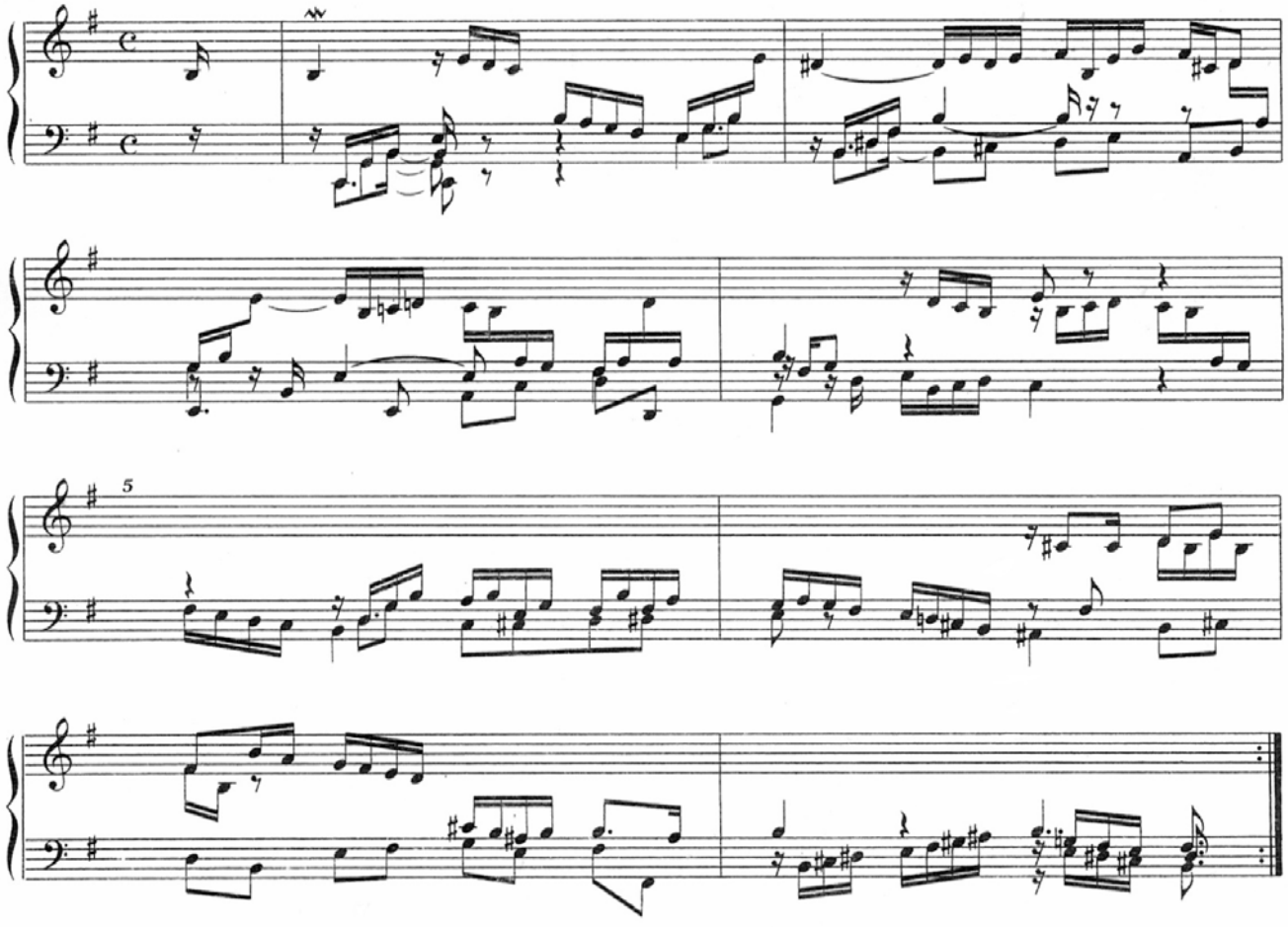
Praeludio

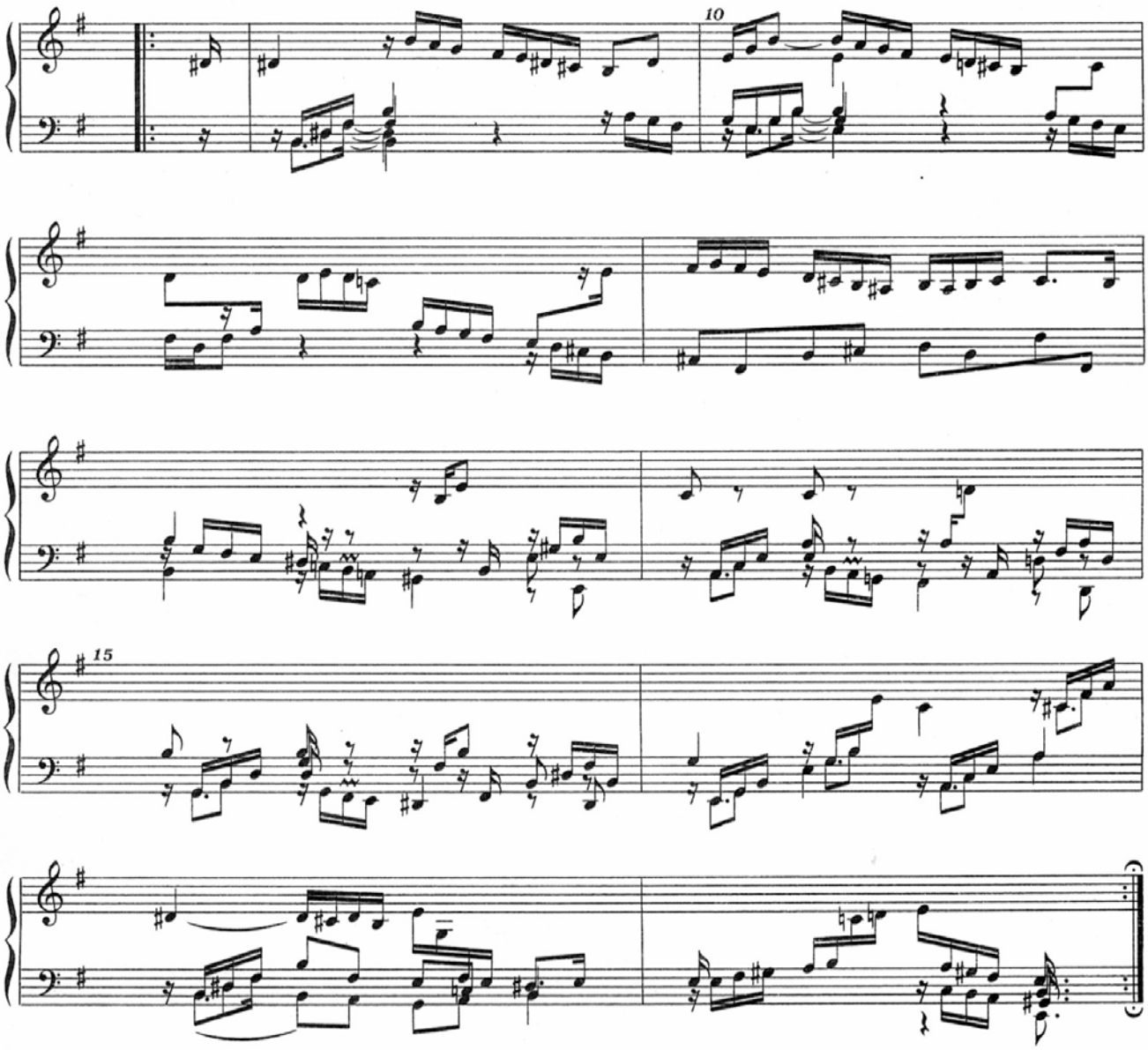



15
Presto
20
25
30
35
40
45
50
55

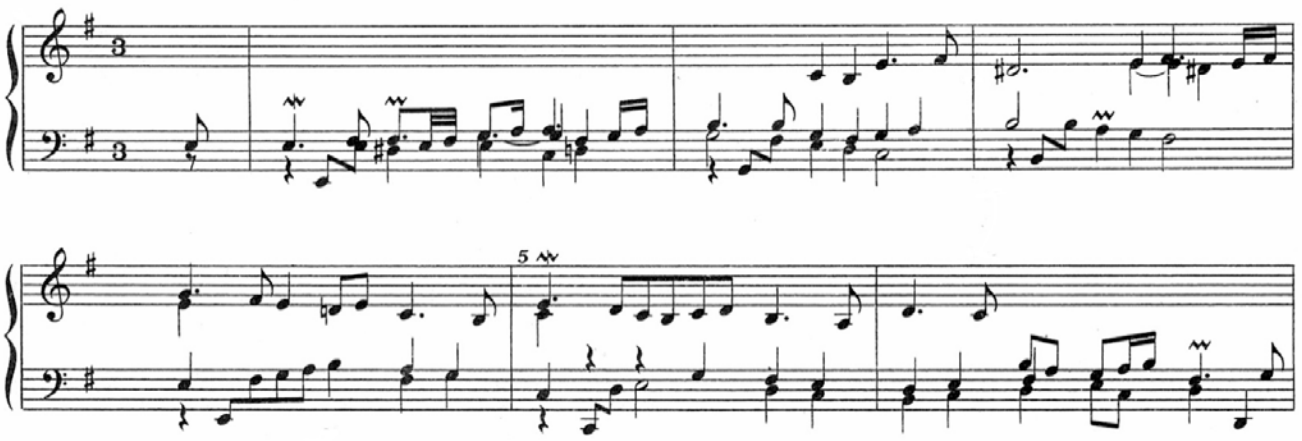


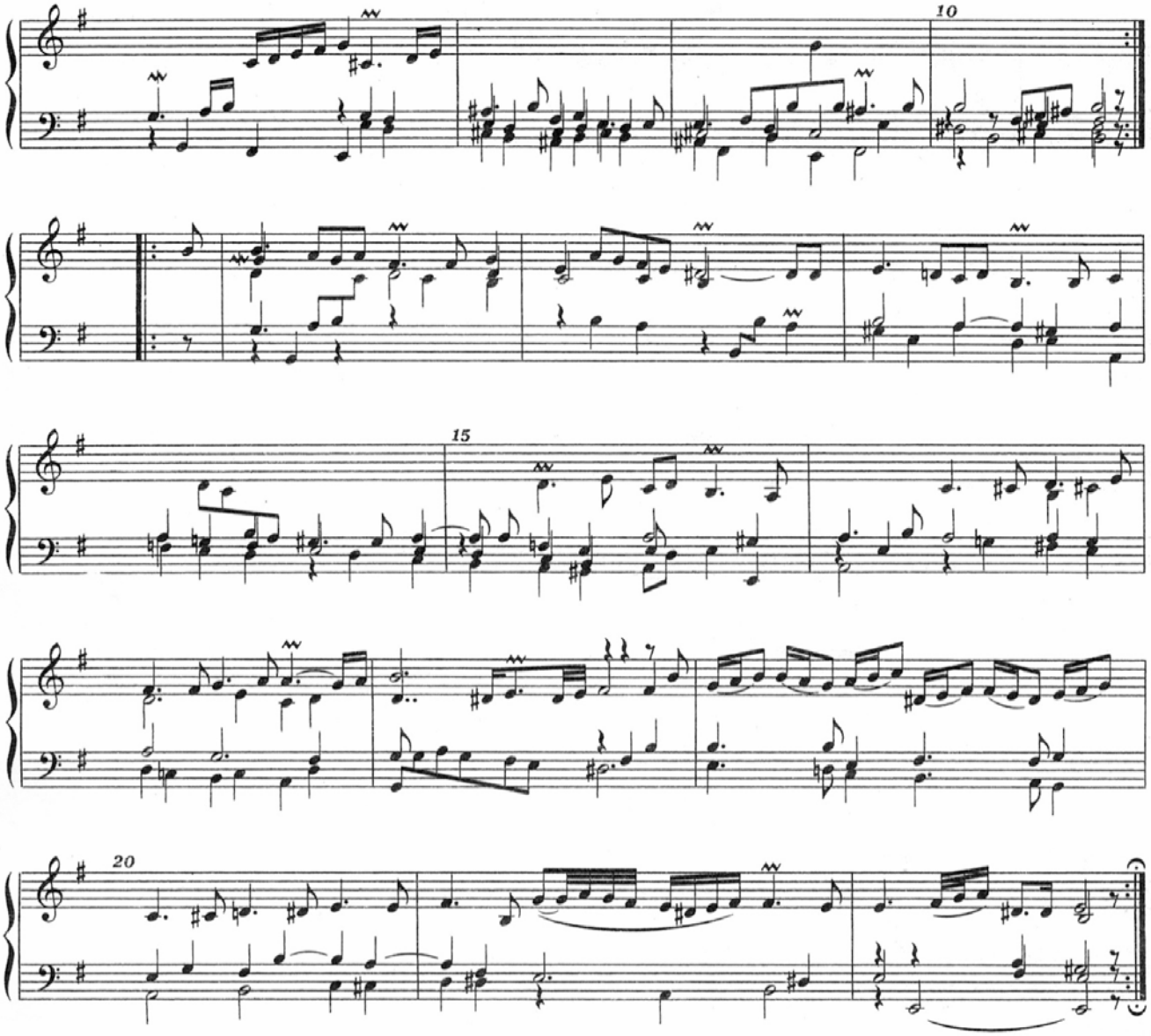
Allemande



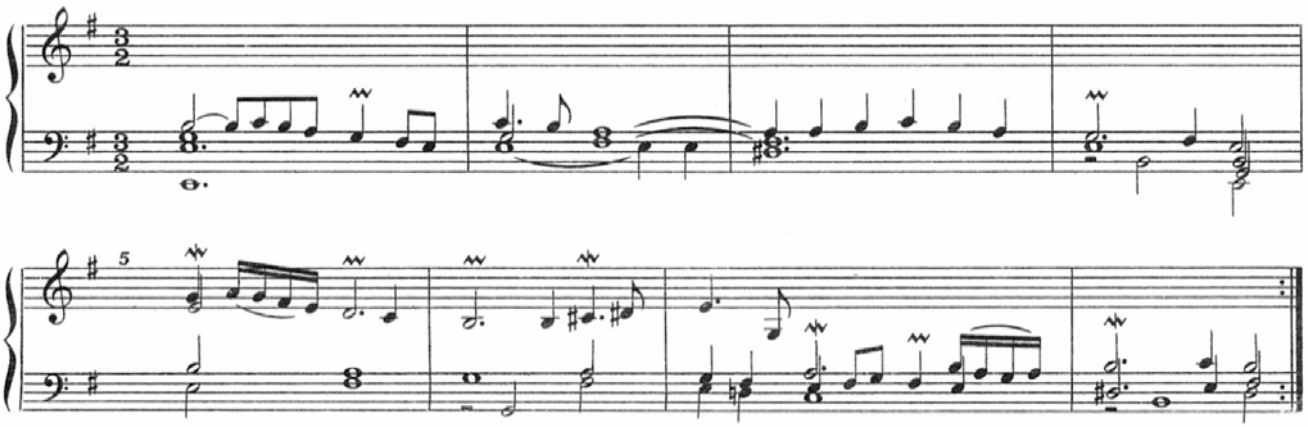


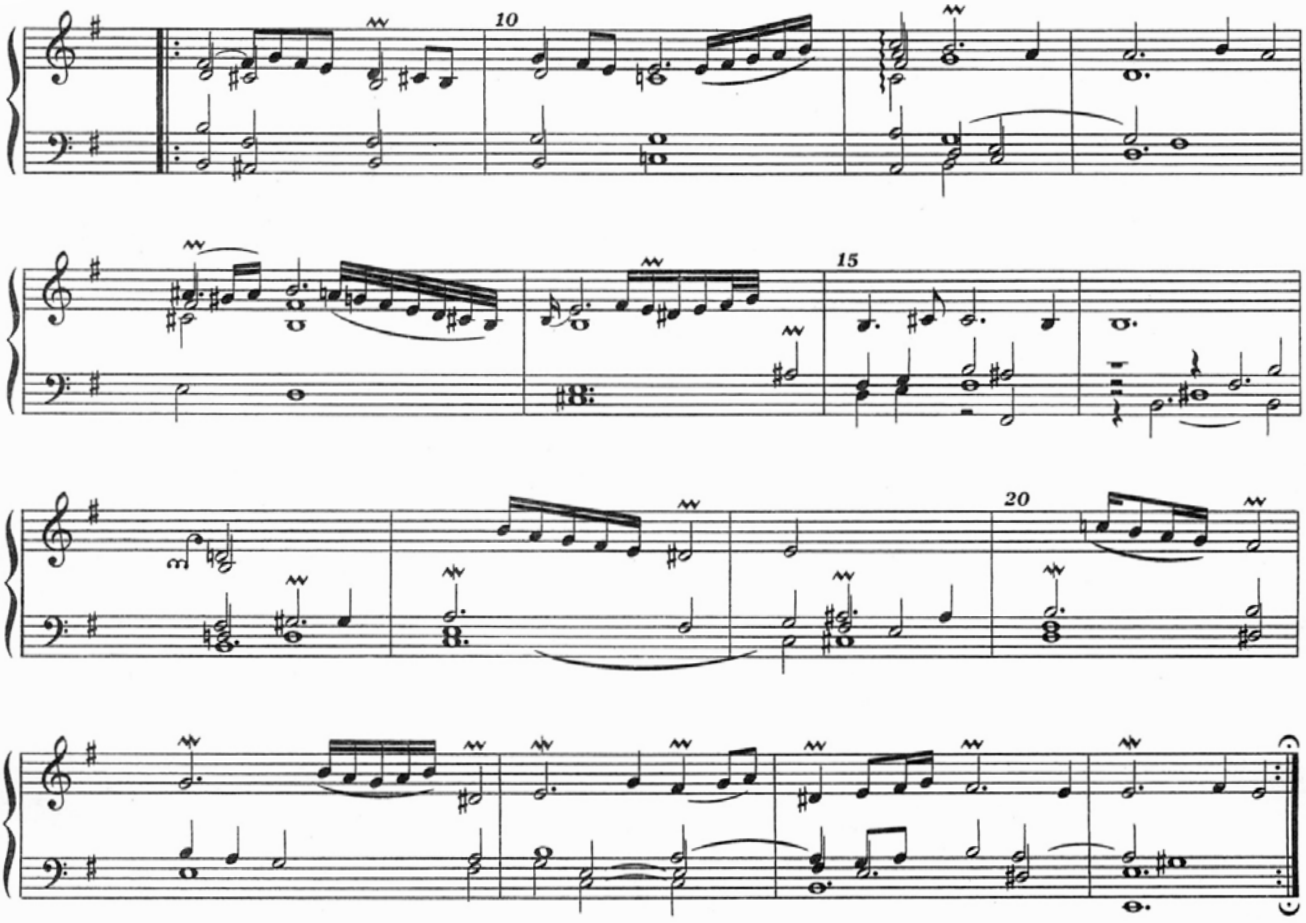
Courante



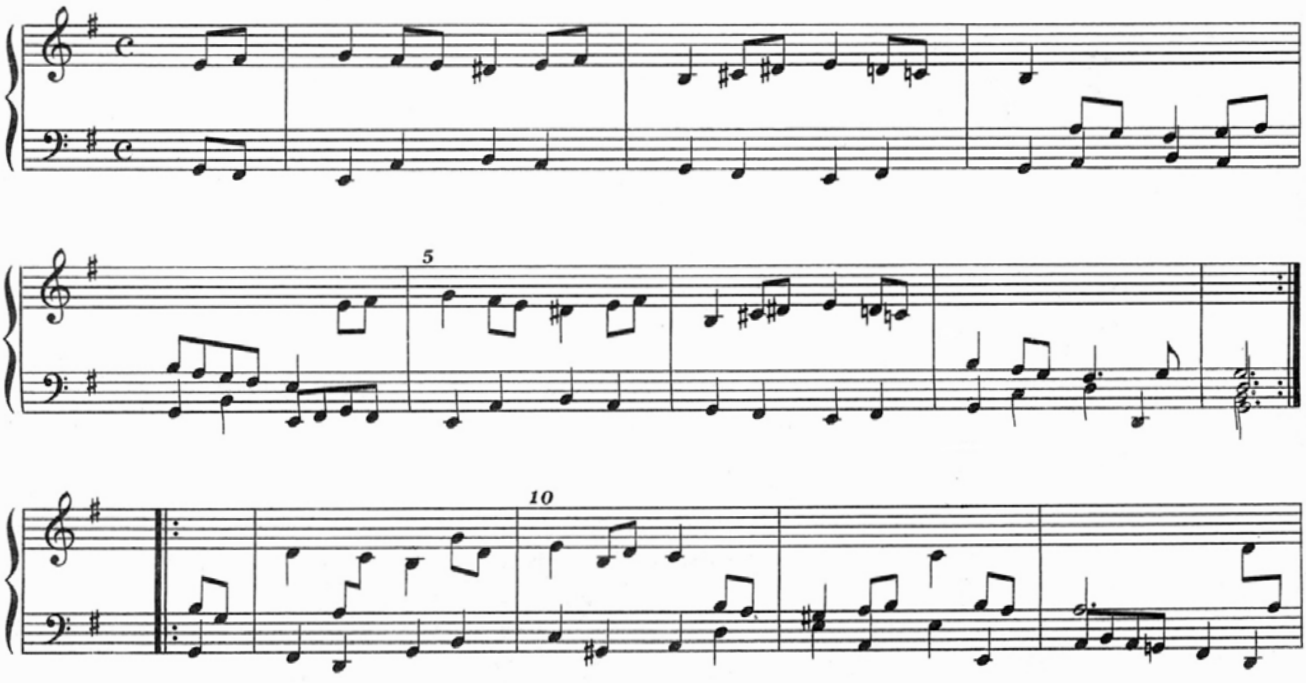


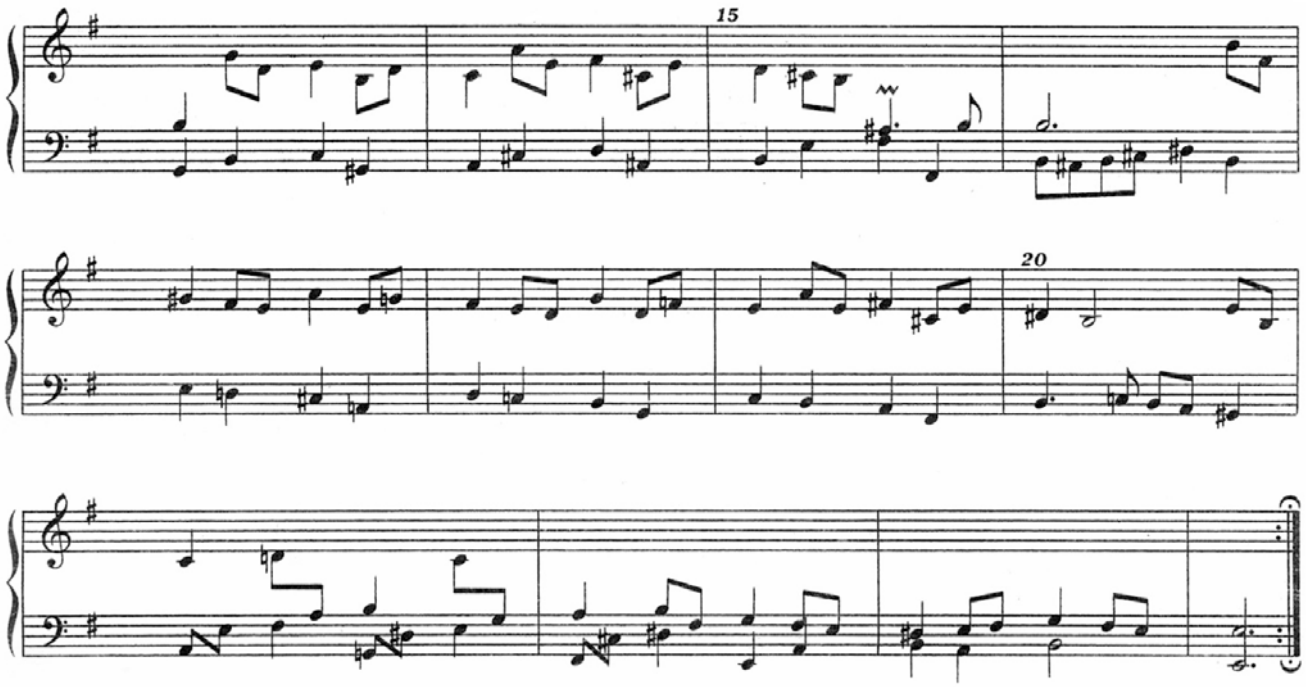
Sarabande



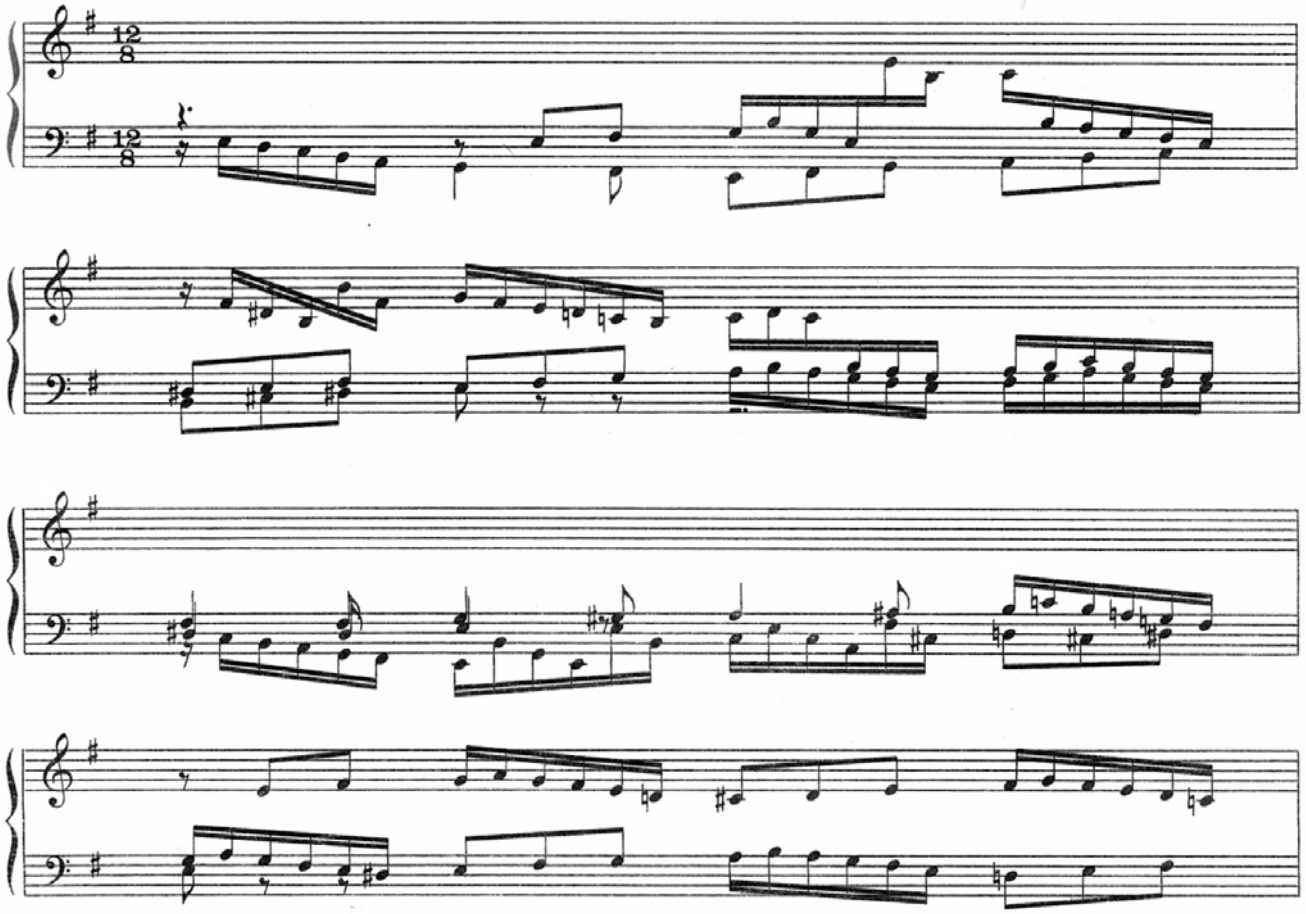


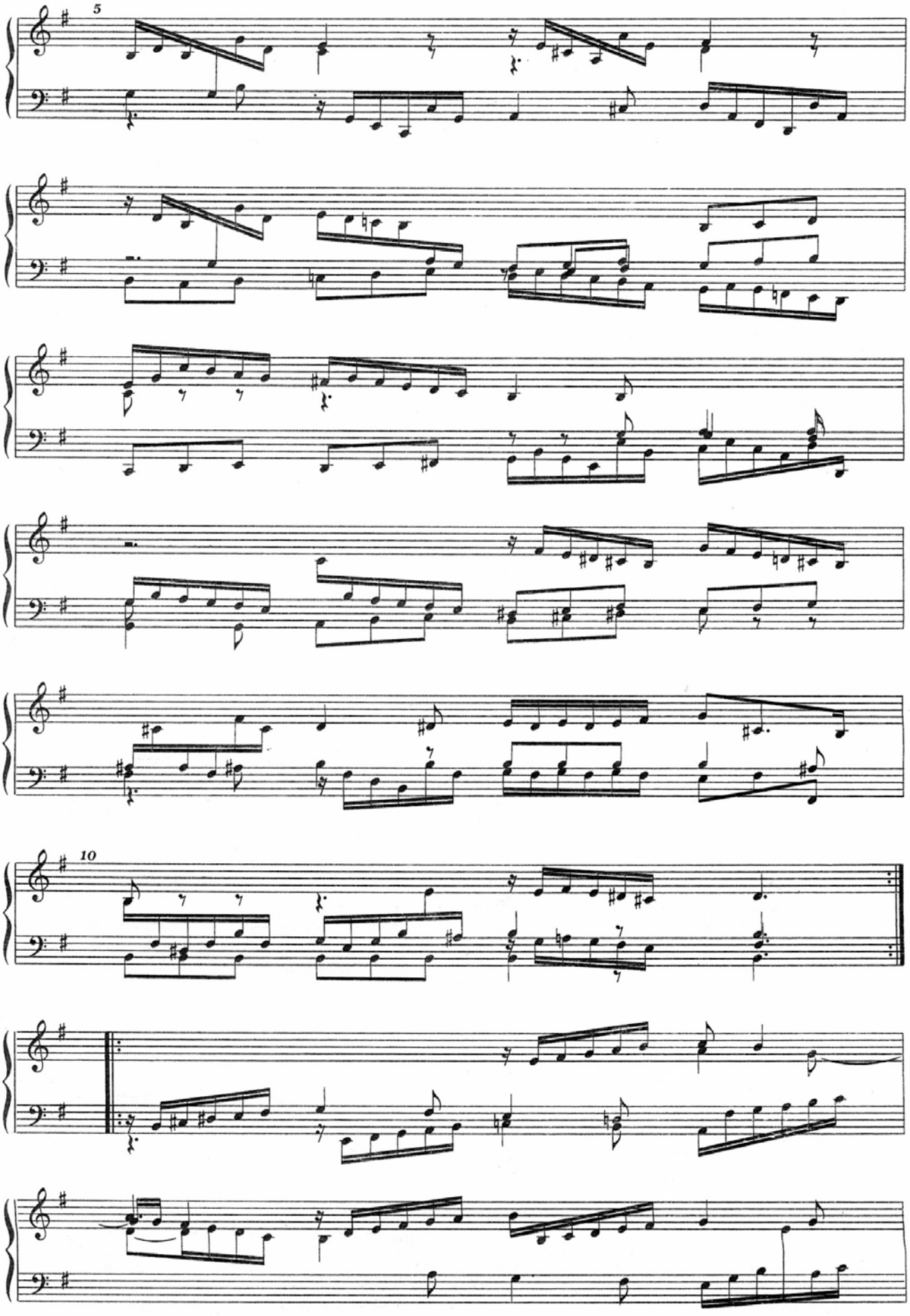
Bourrée

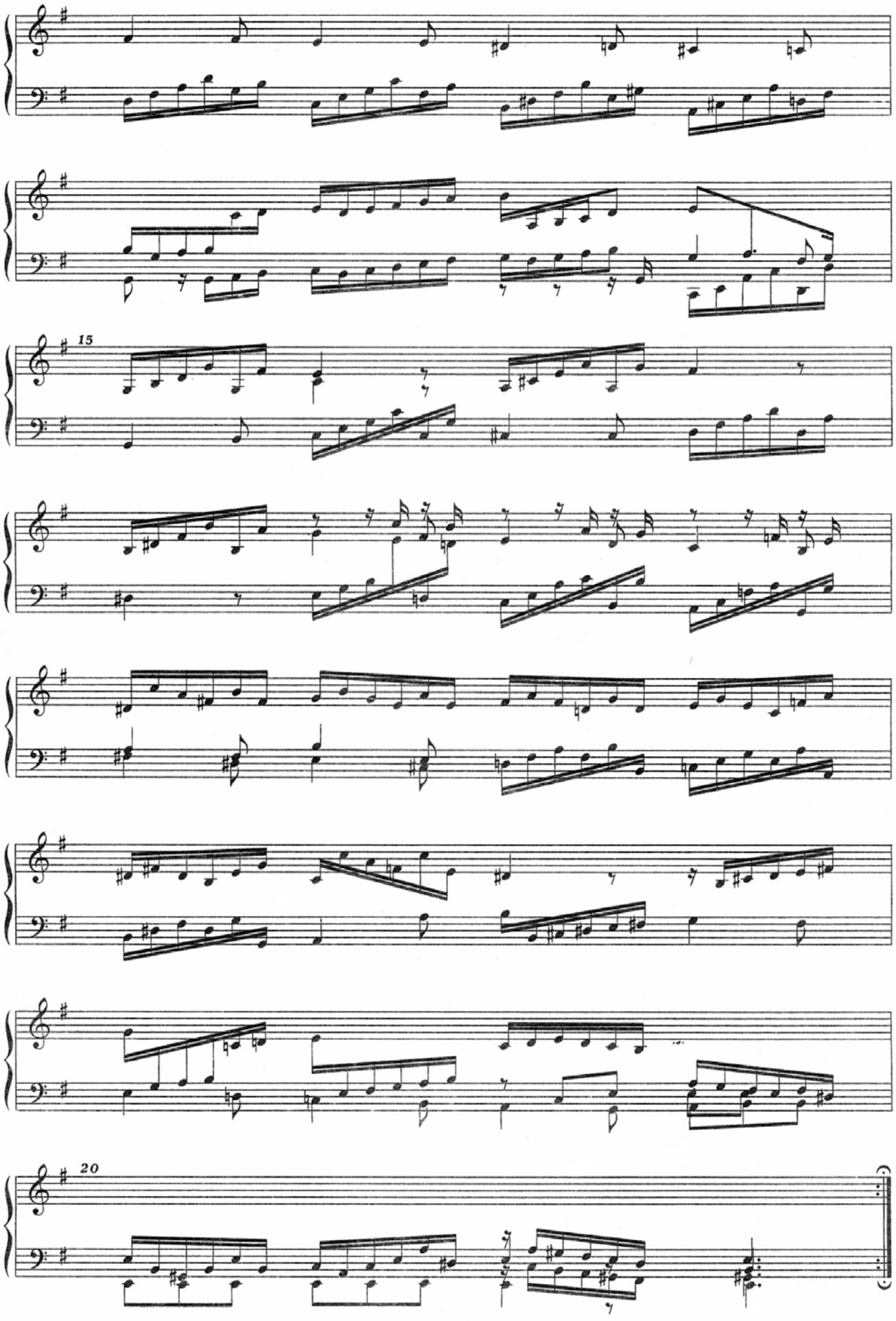




Giga

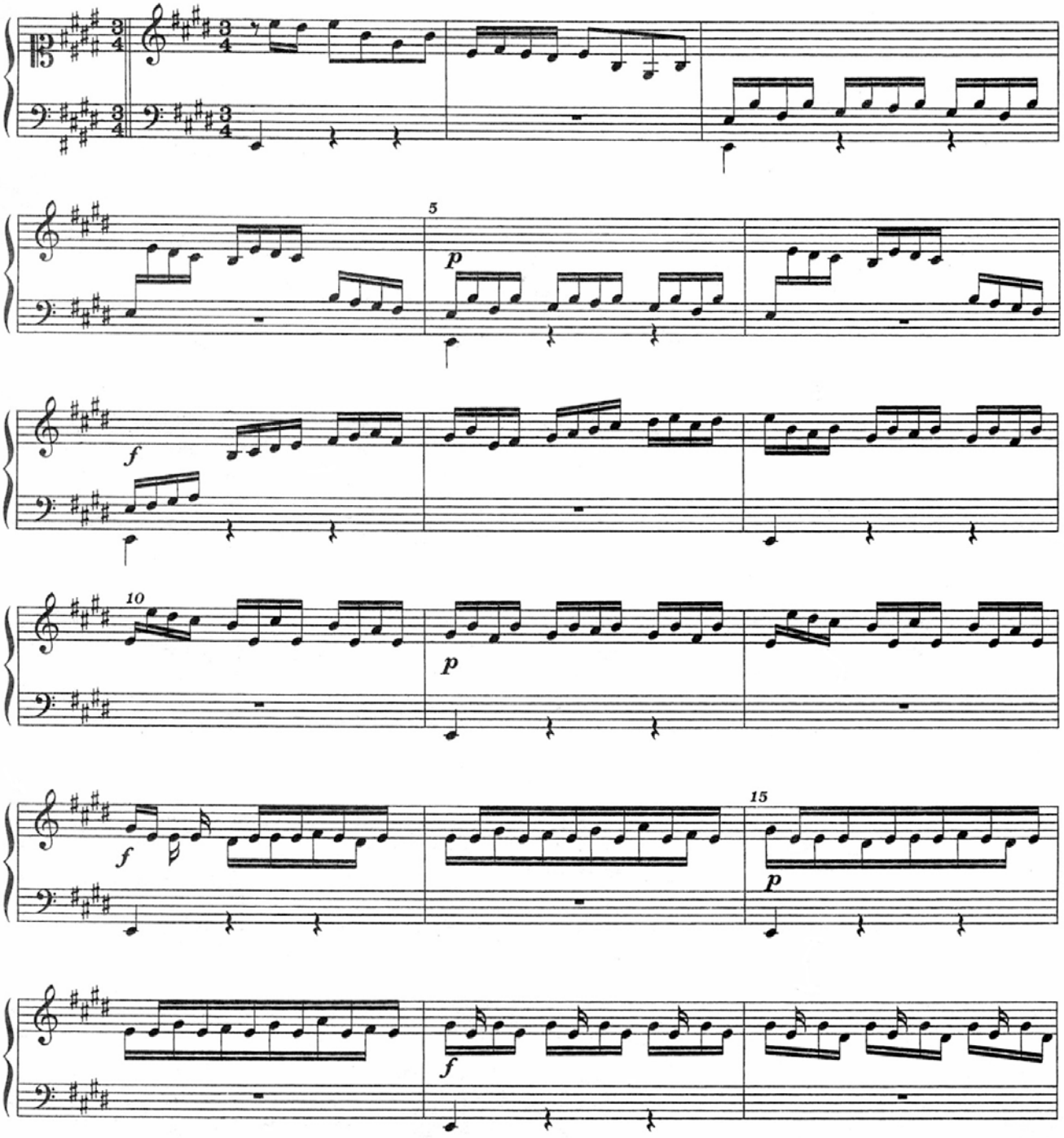


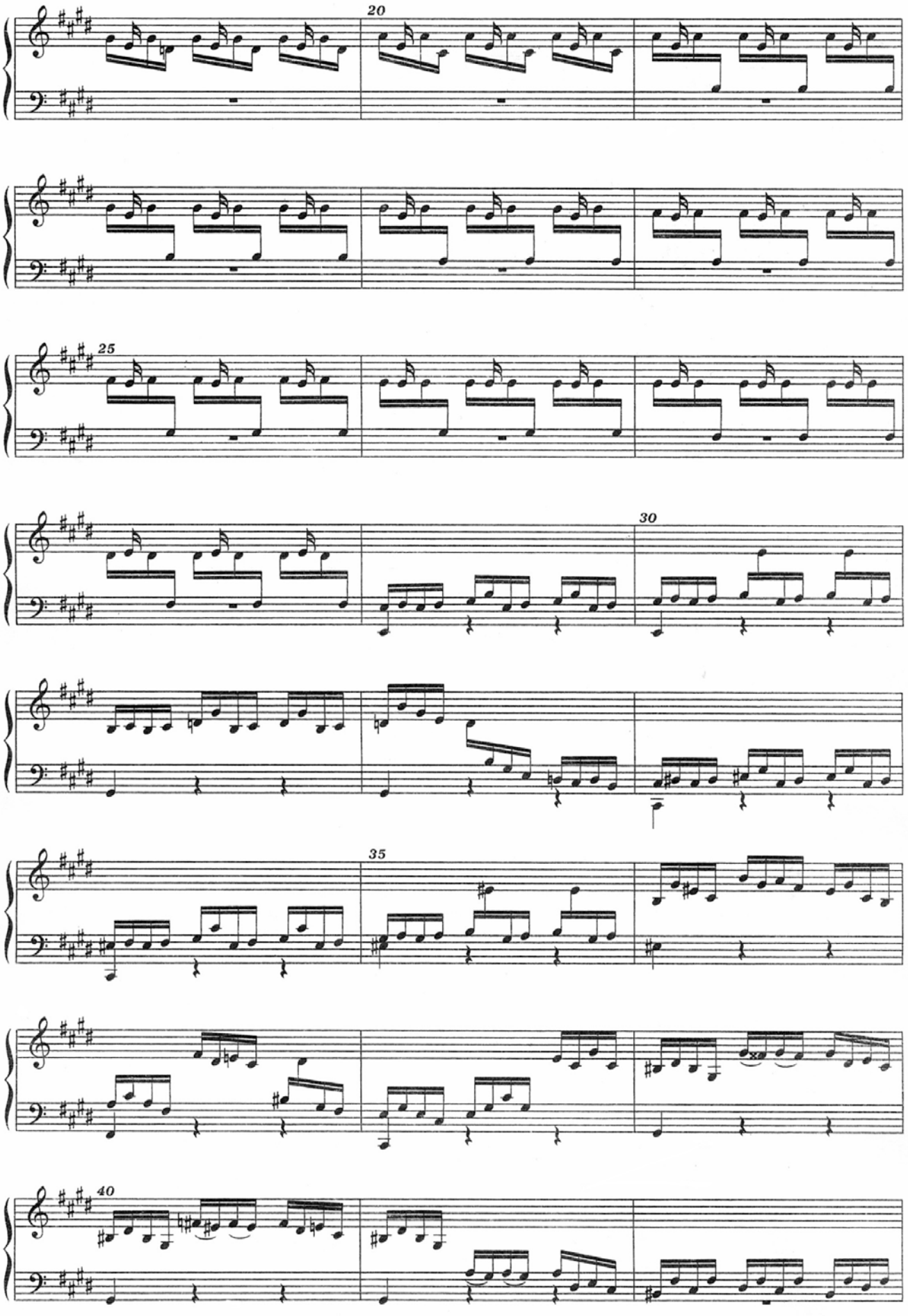

5
10

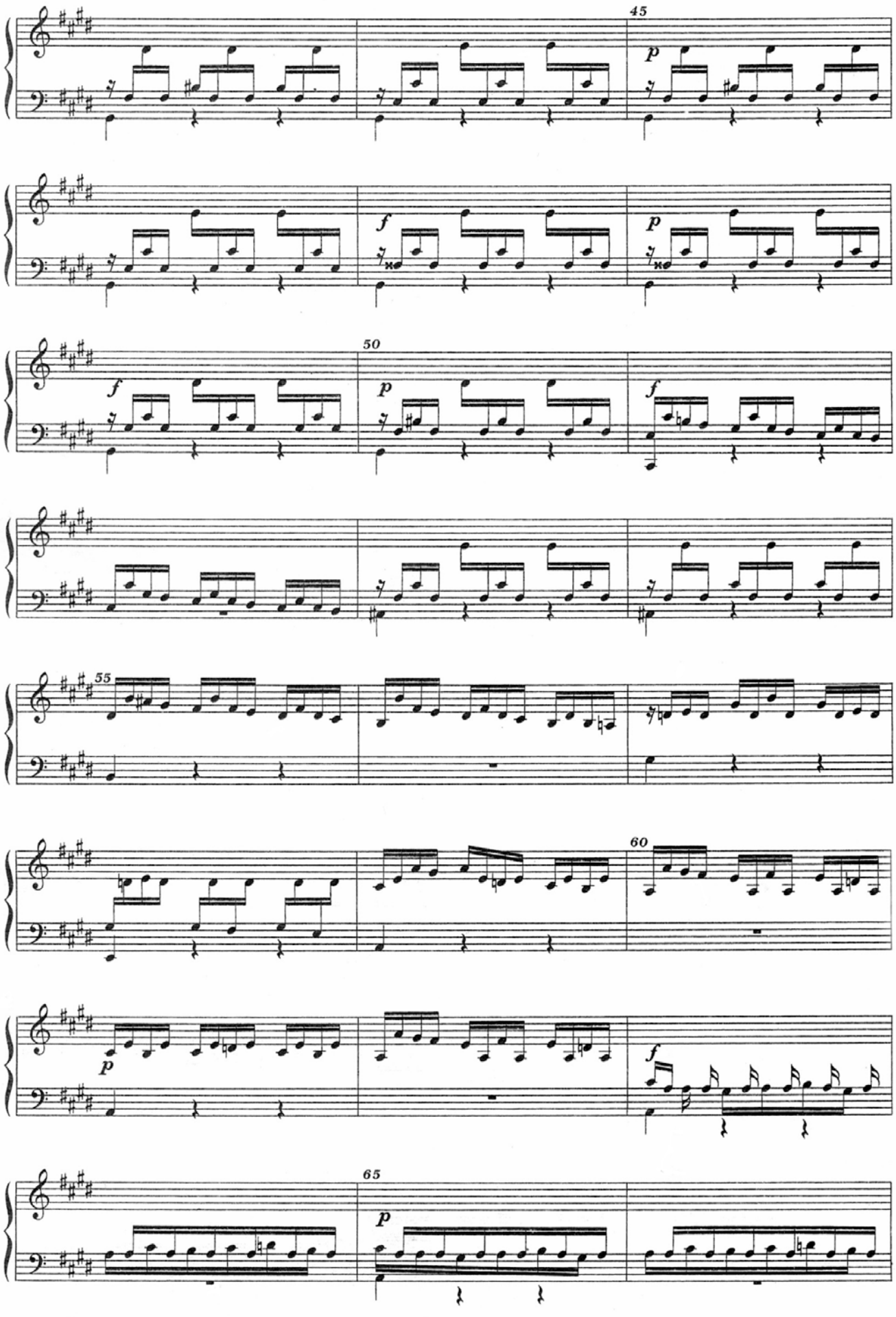

15
20

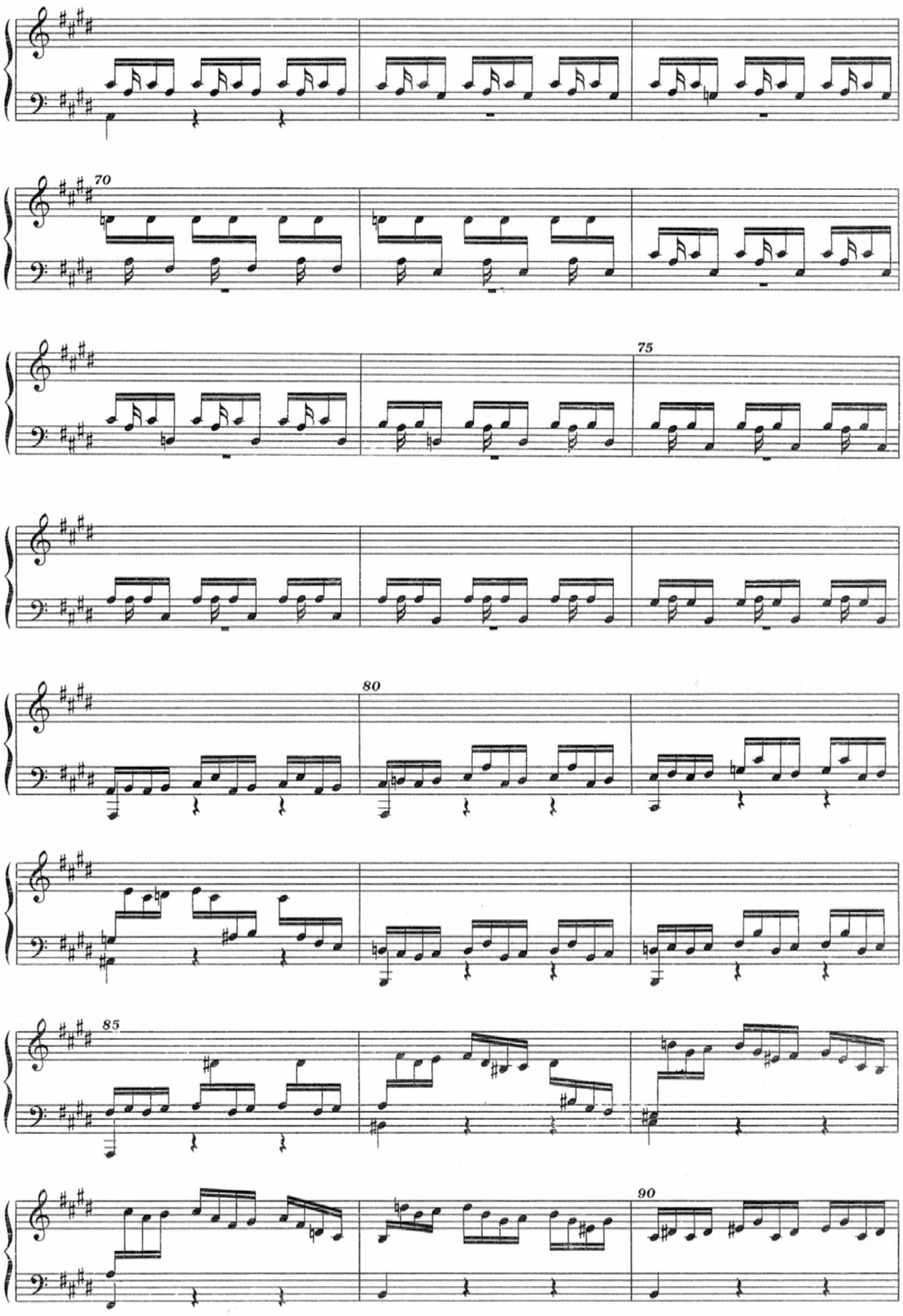
PARTITA *IN MI MAGGIORE (BWV 1006a)*

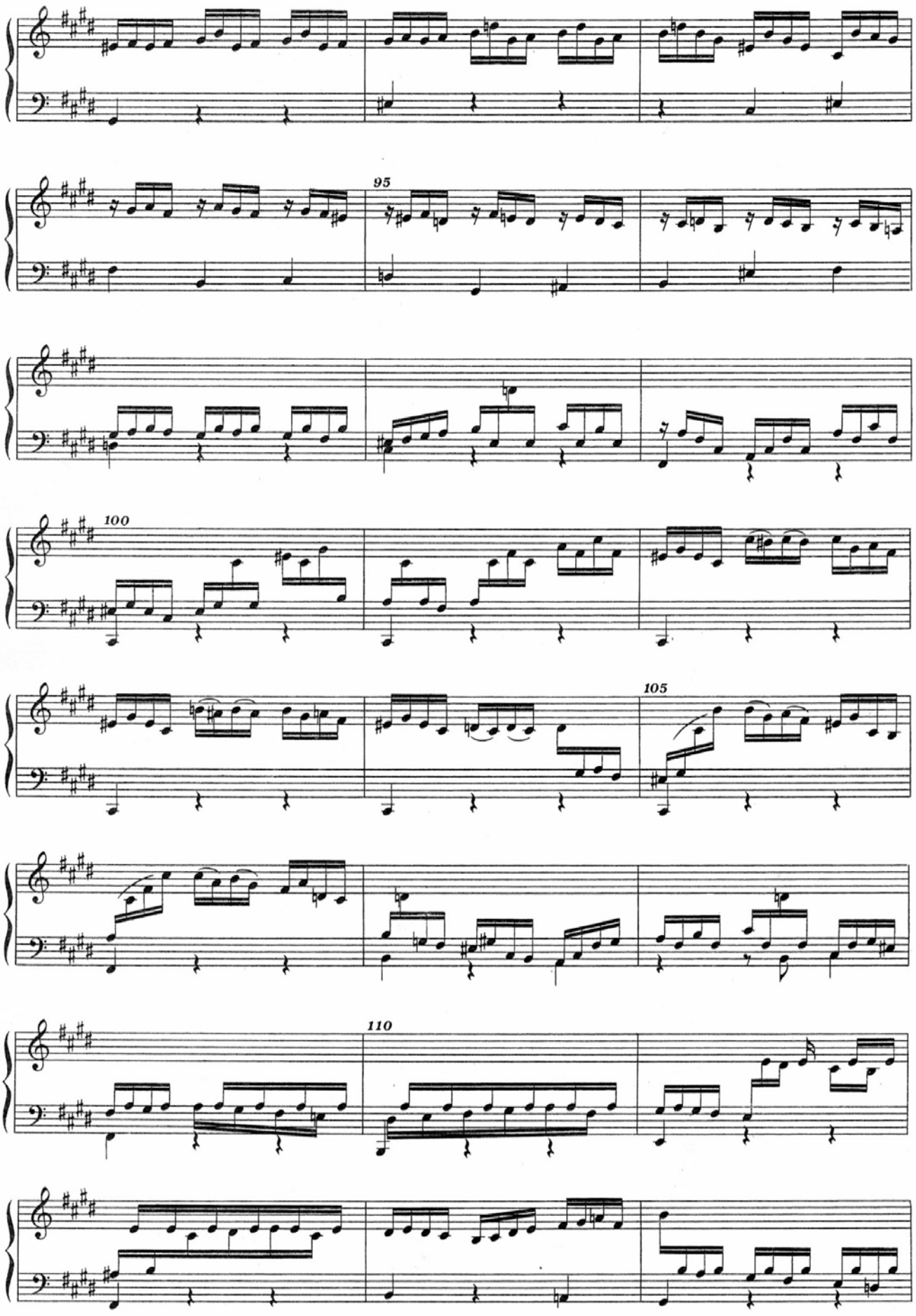
Prélude

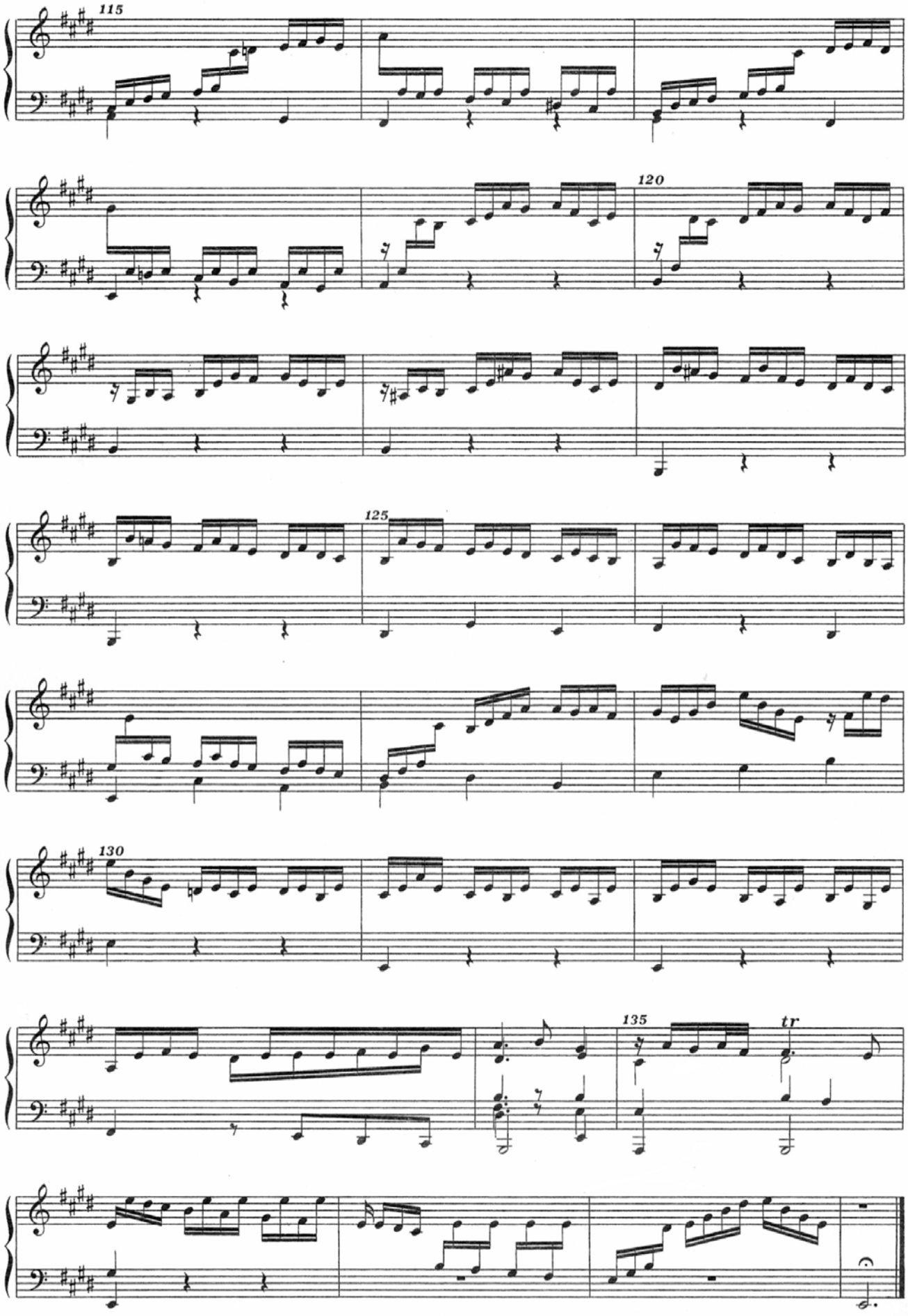



20
25
30
35
40

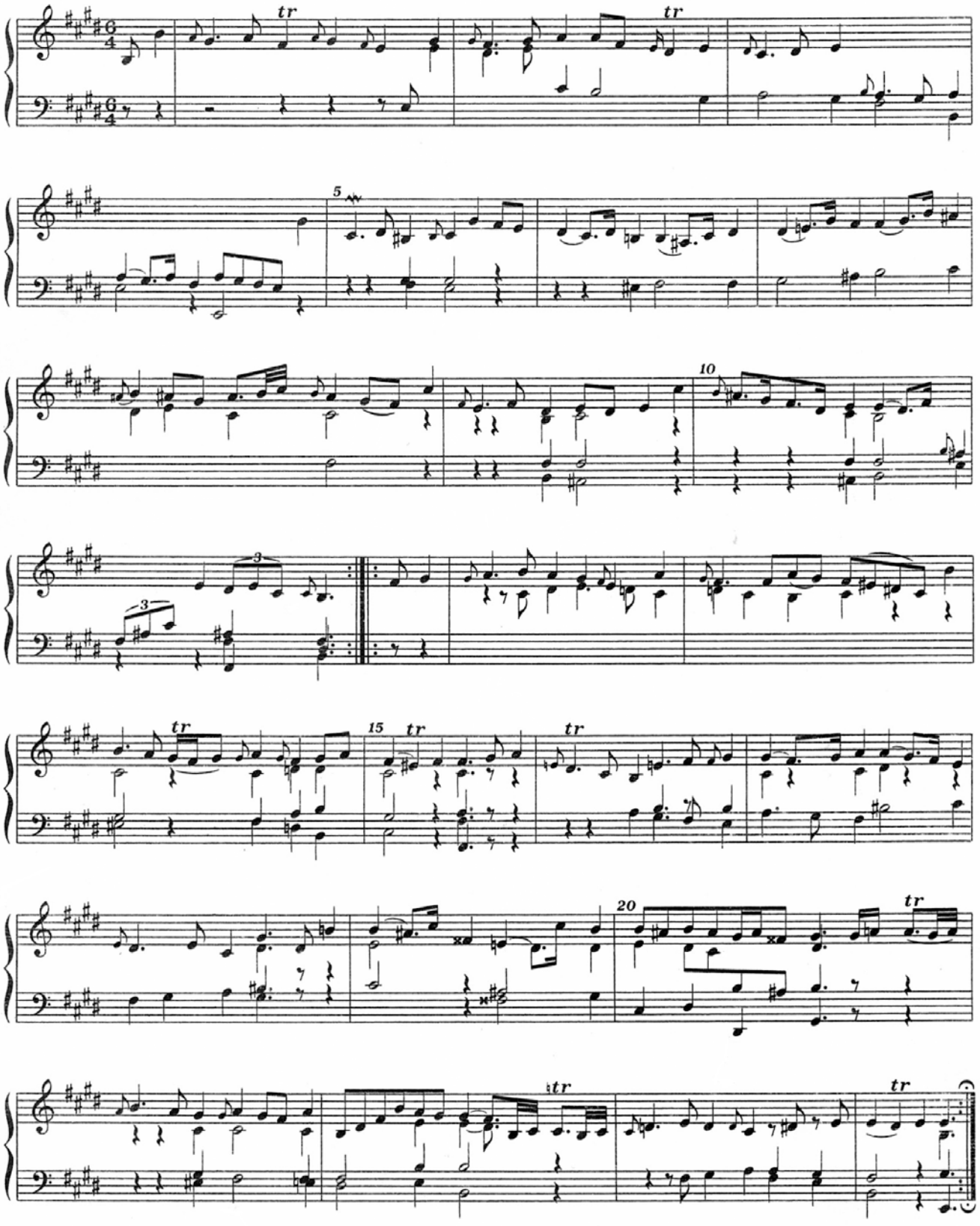

45
p
f
p
50
f
p
f
55
60
p
f
65
p


70
75
80
85
90

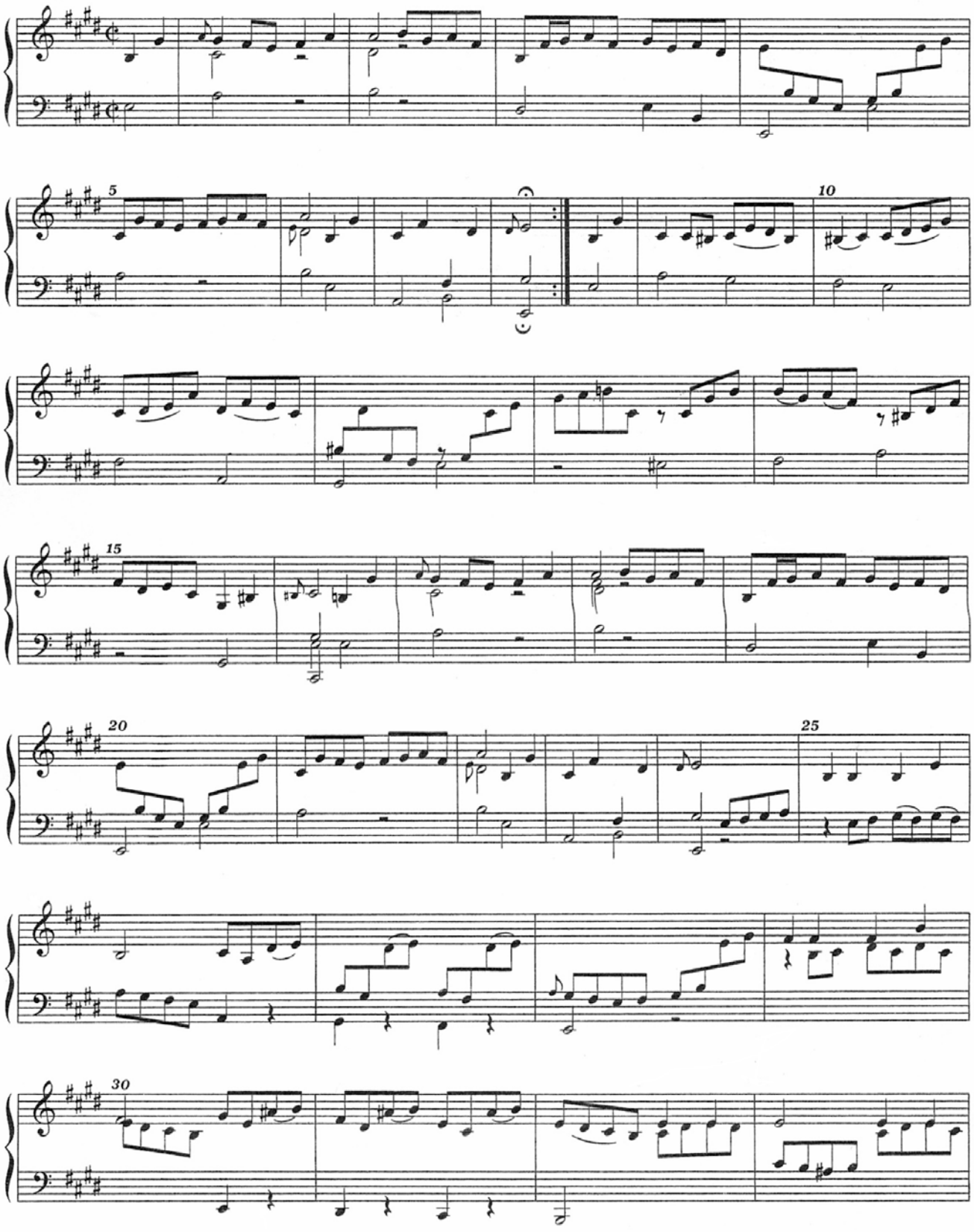

95
100
105
110

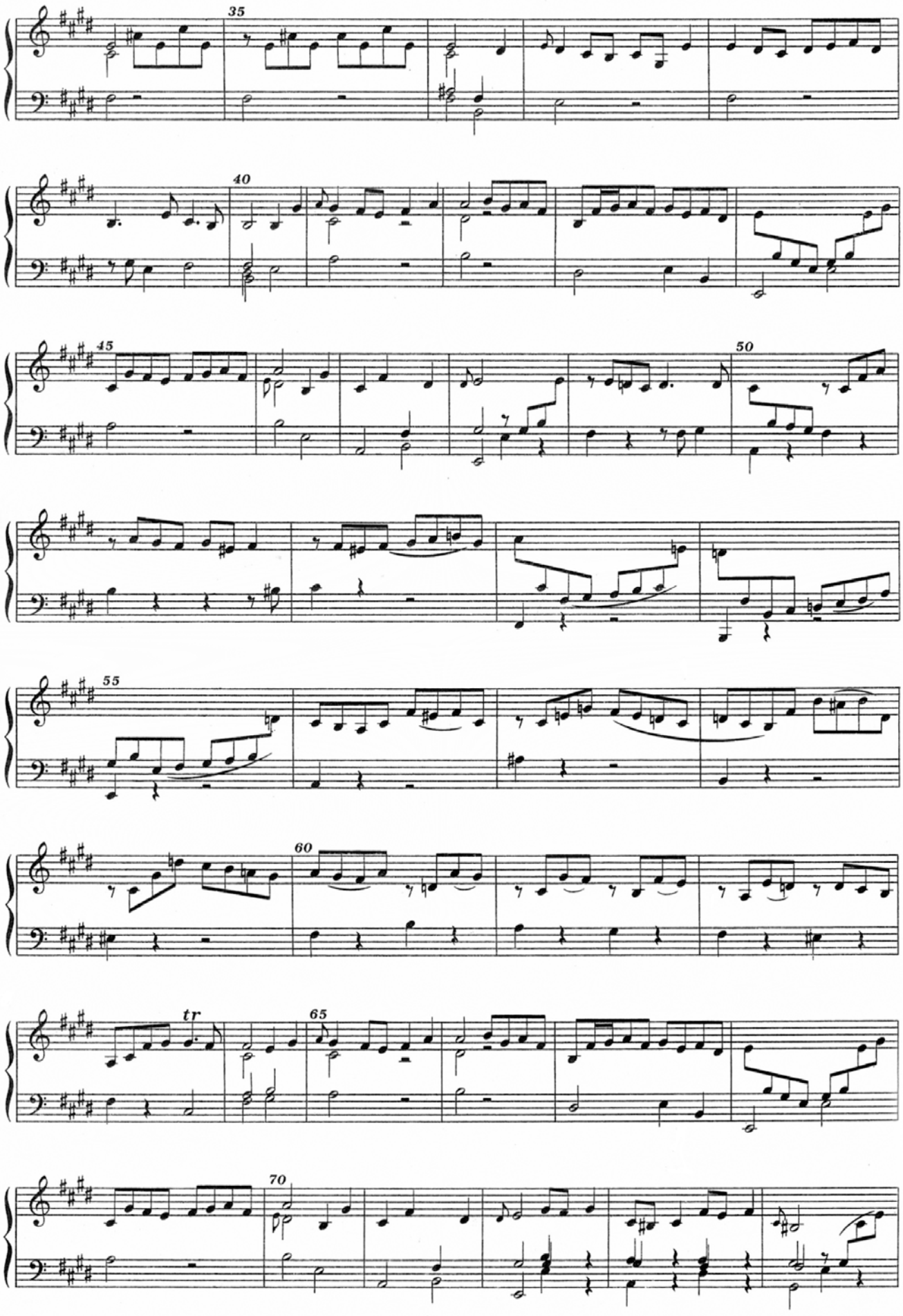

115
120
125
130
135
tr

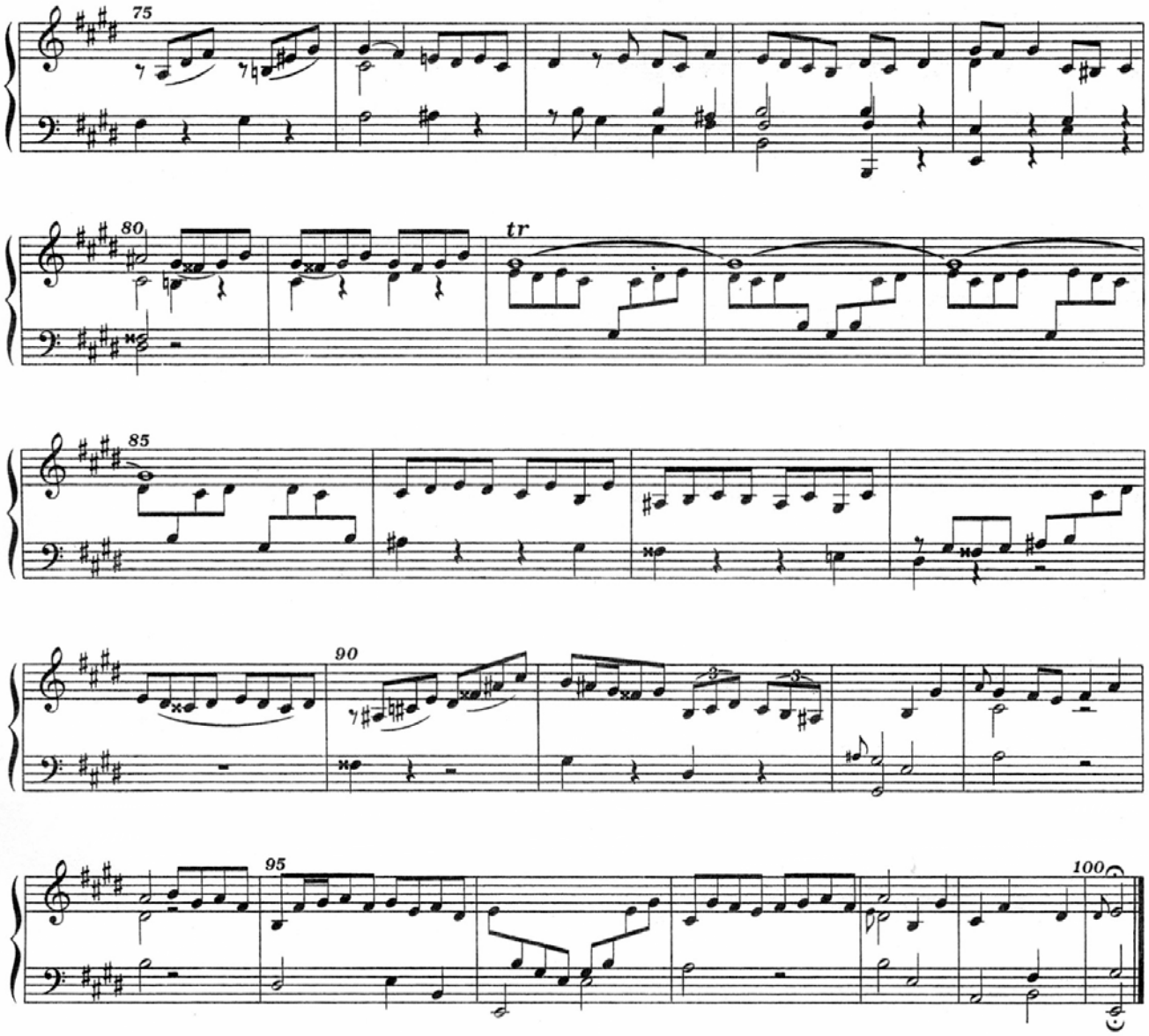
Loure



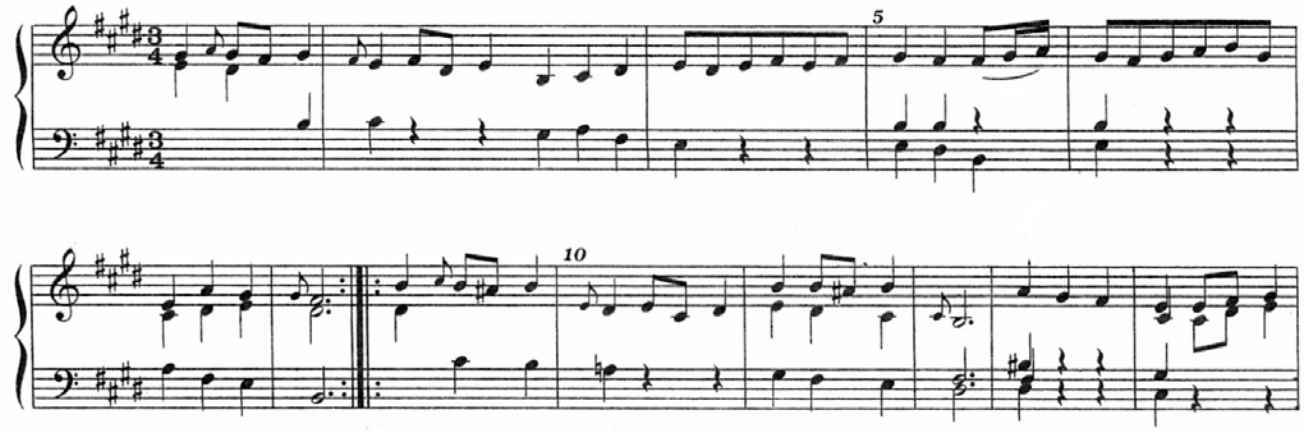
Gavotte en Rondeau

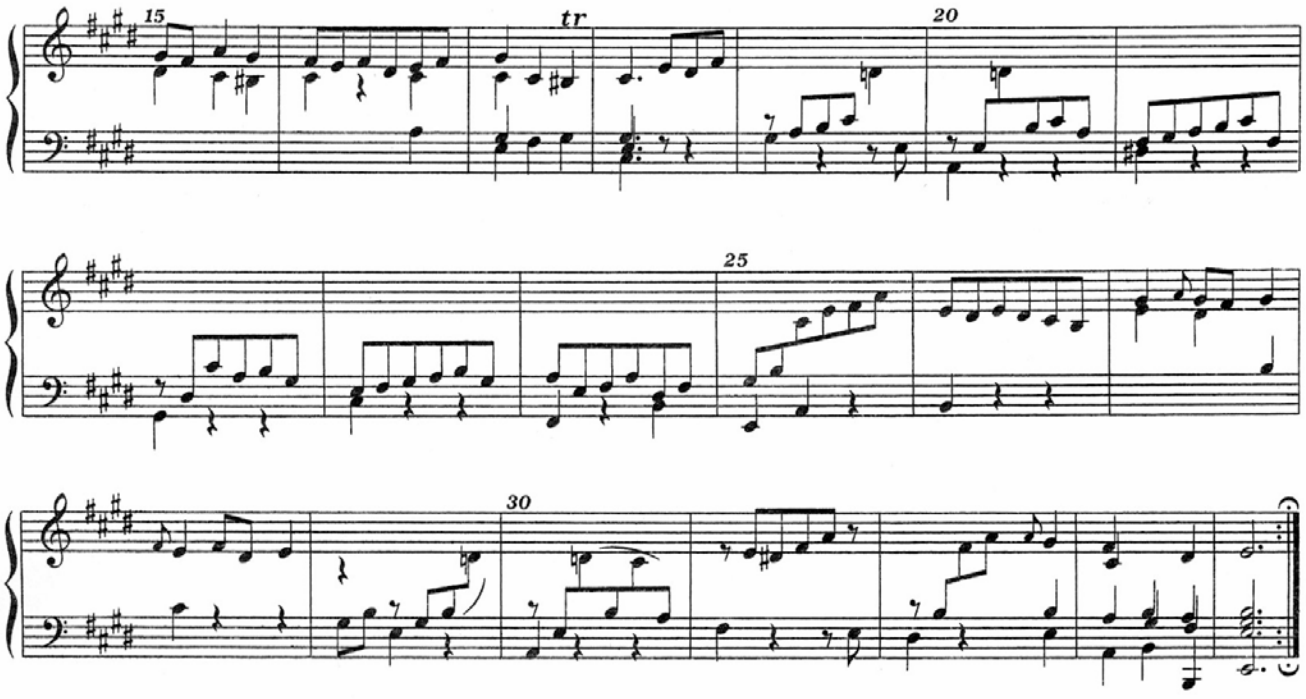



35
40
45
50
55
60
tr
65
70

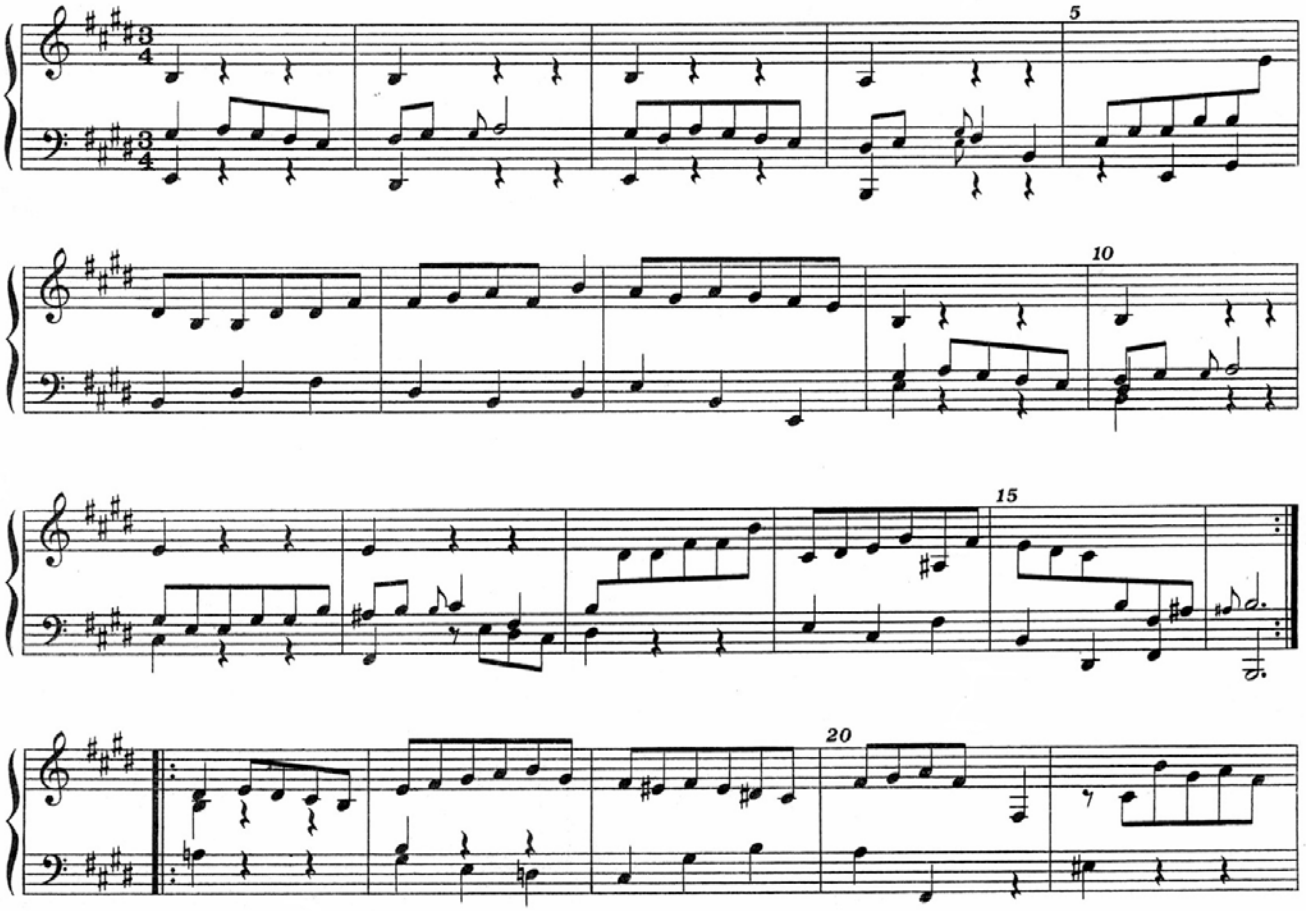


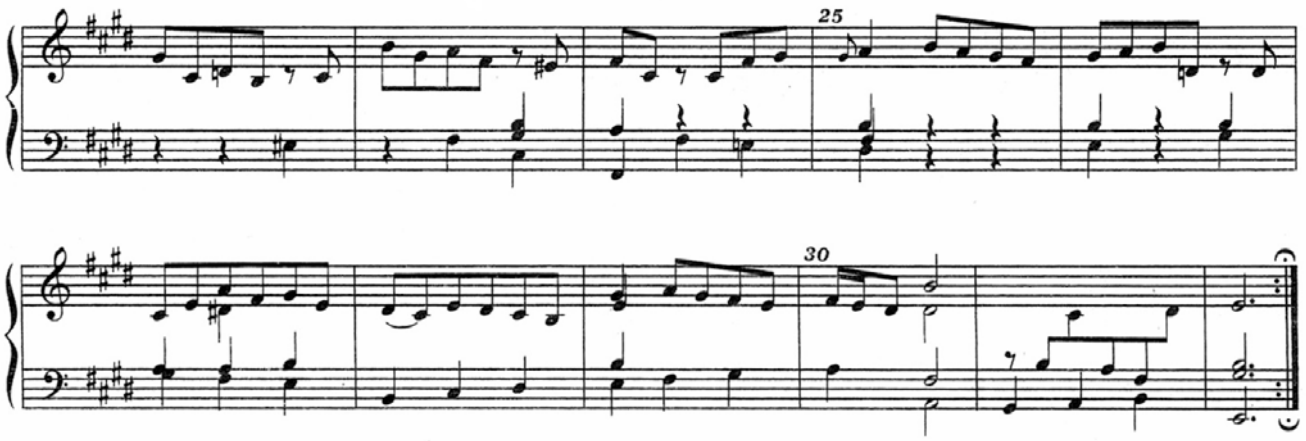
Menuett I



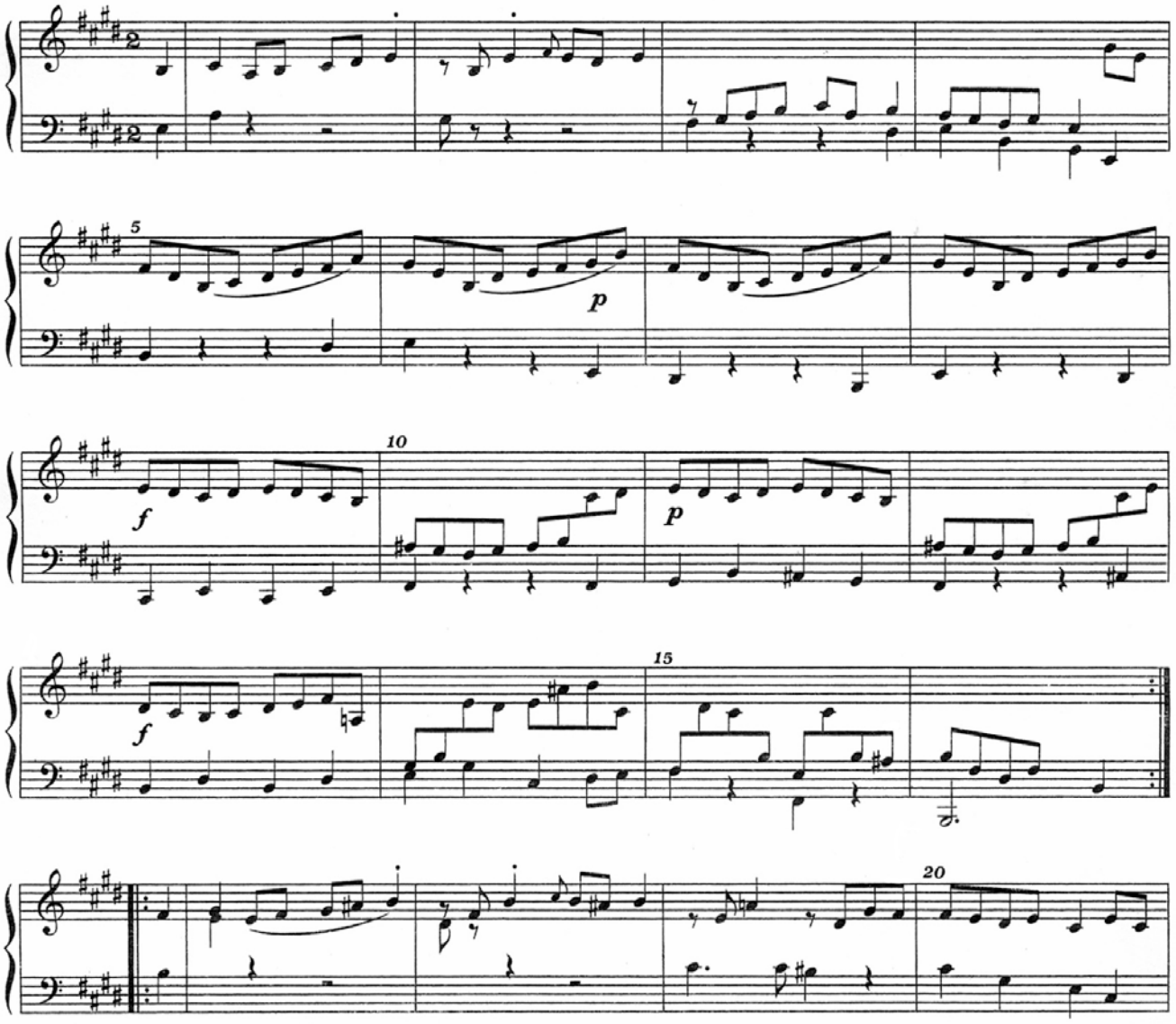


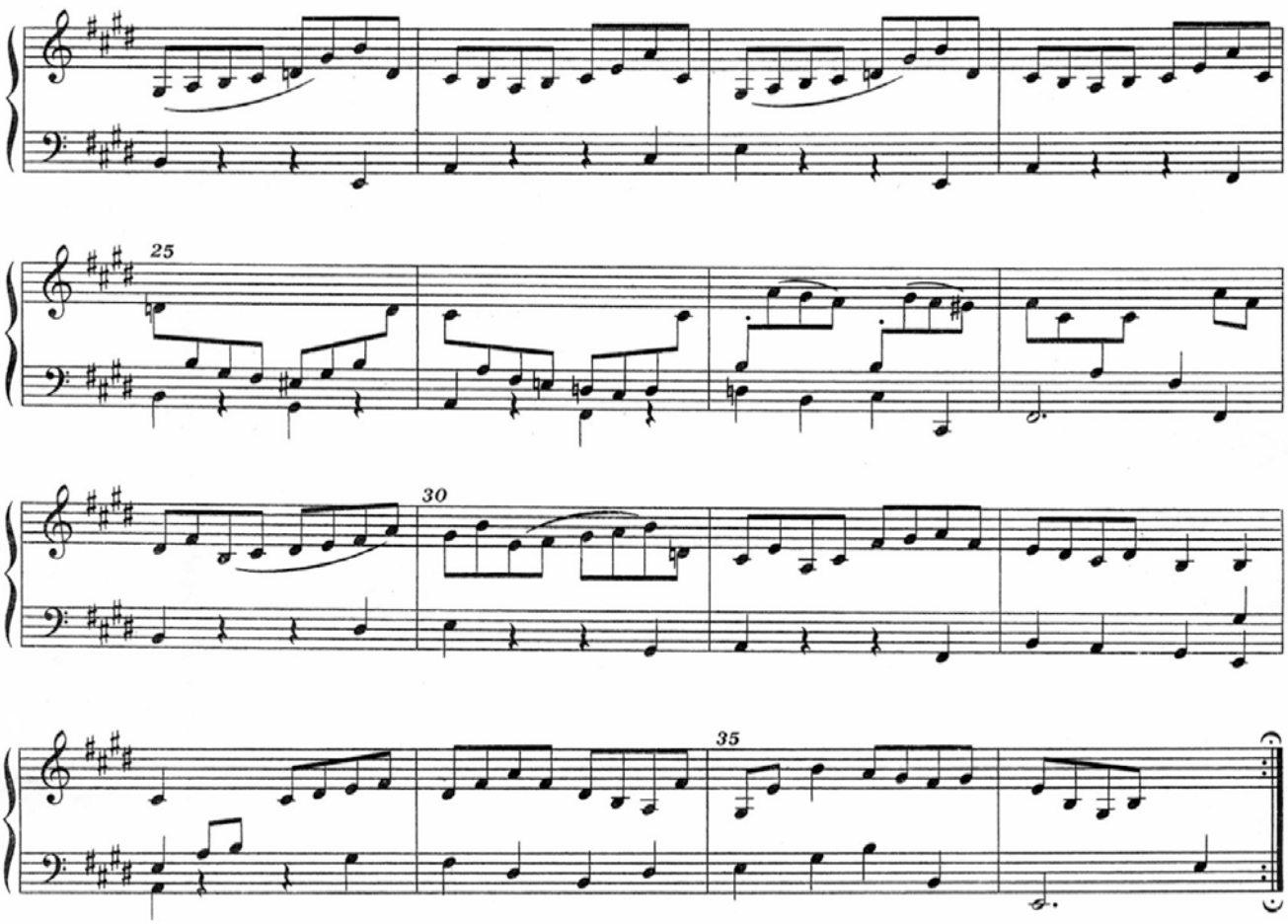
Menuett II



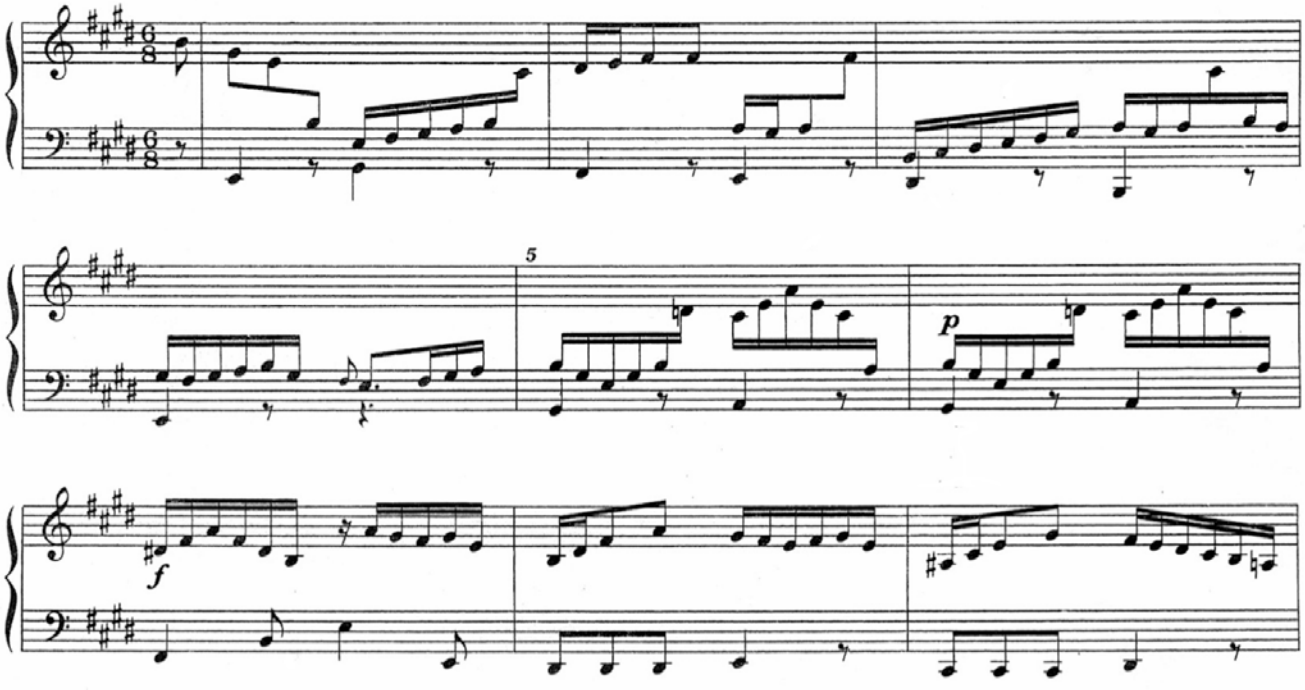


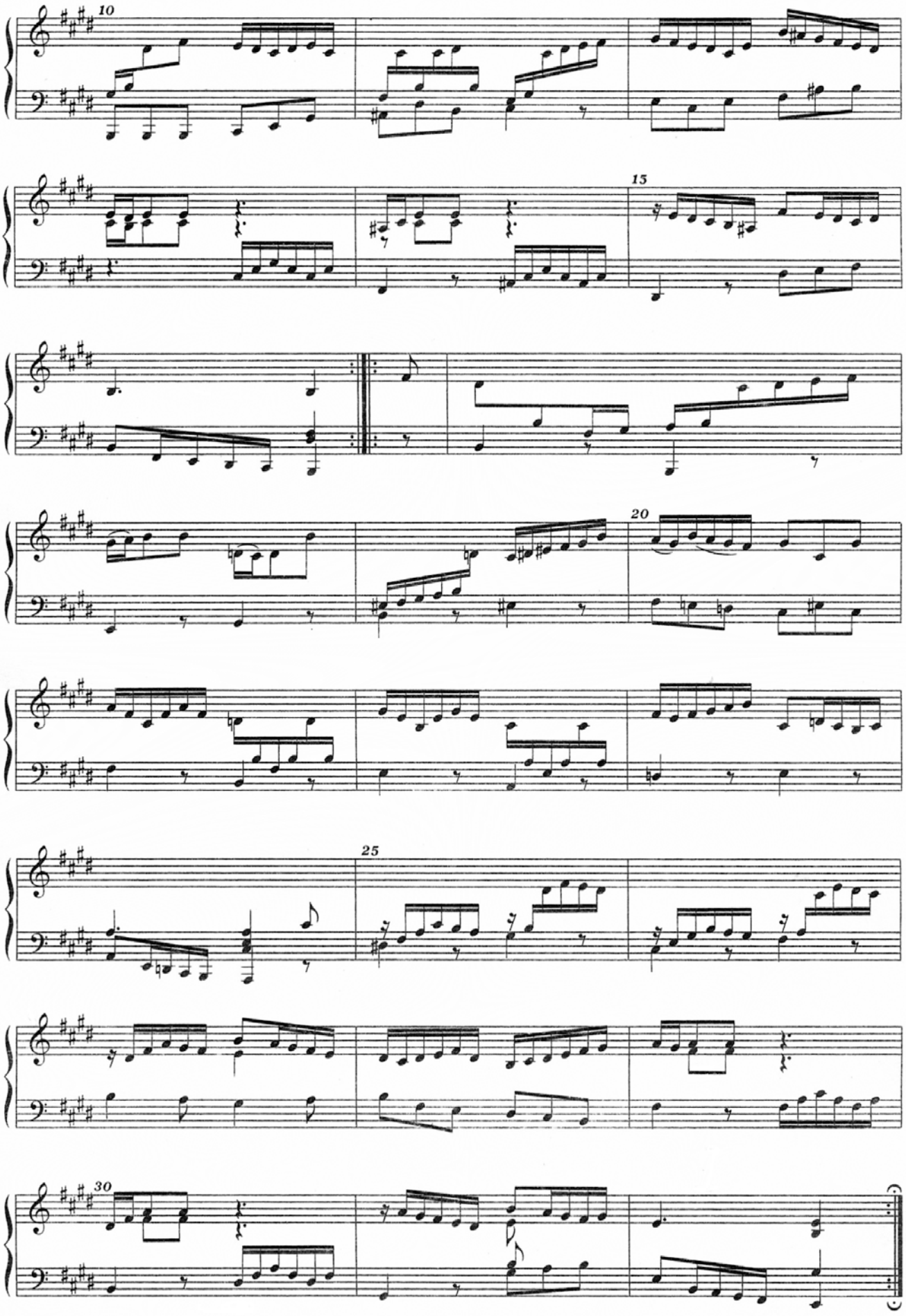
Bourrée





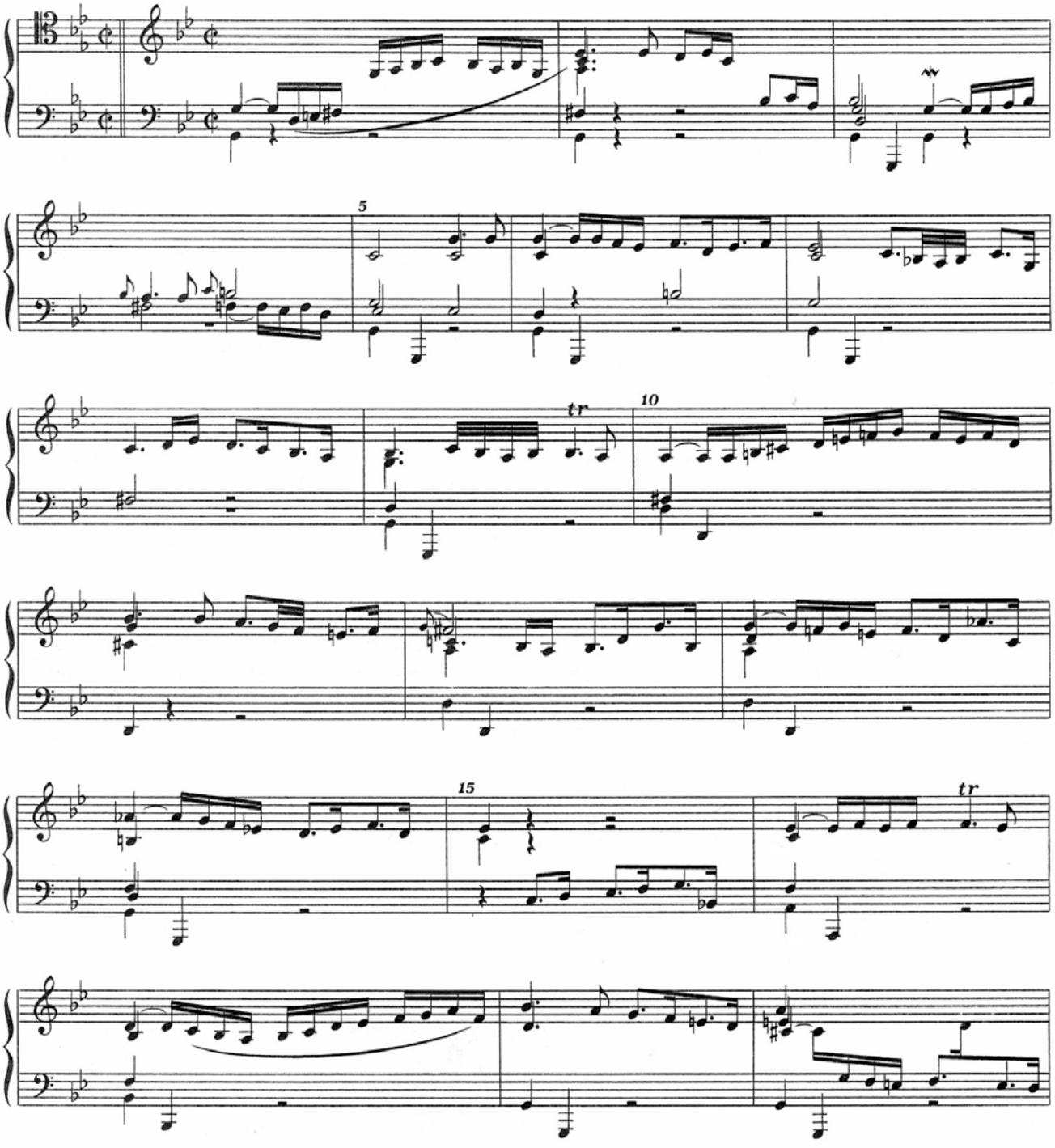
Gigue

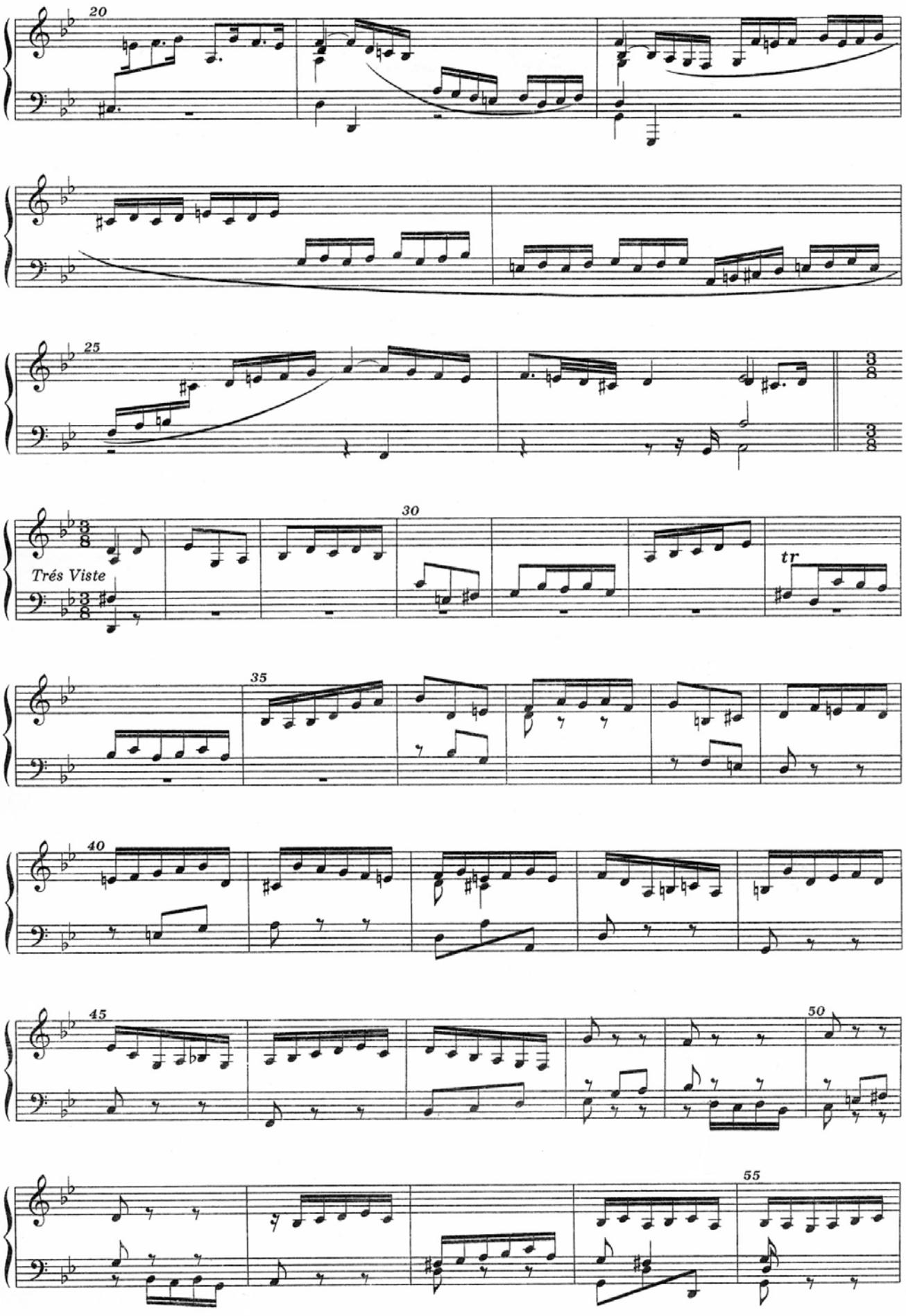


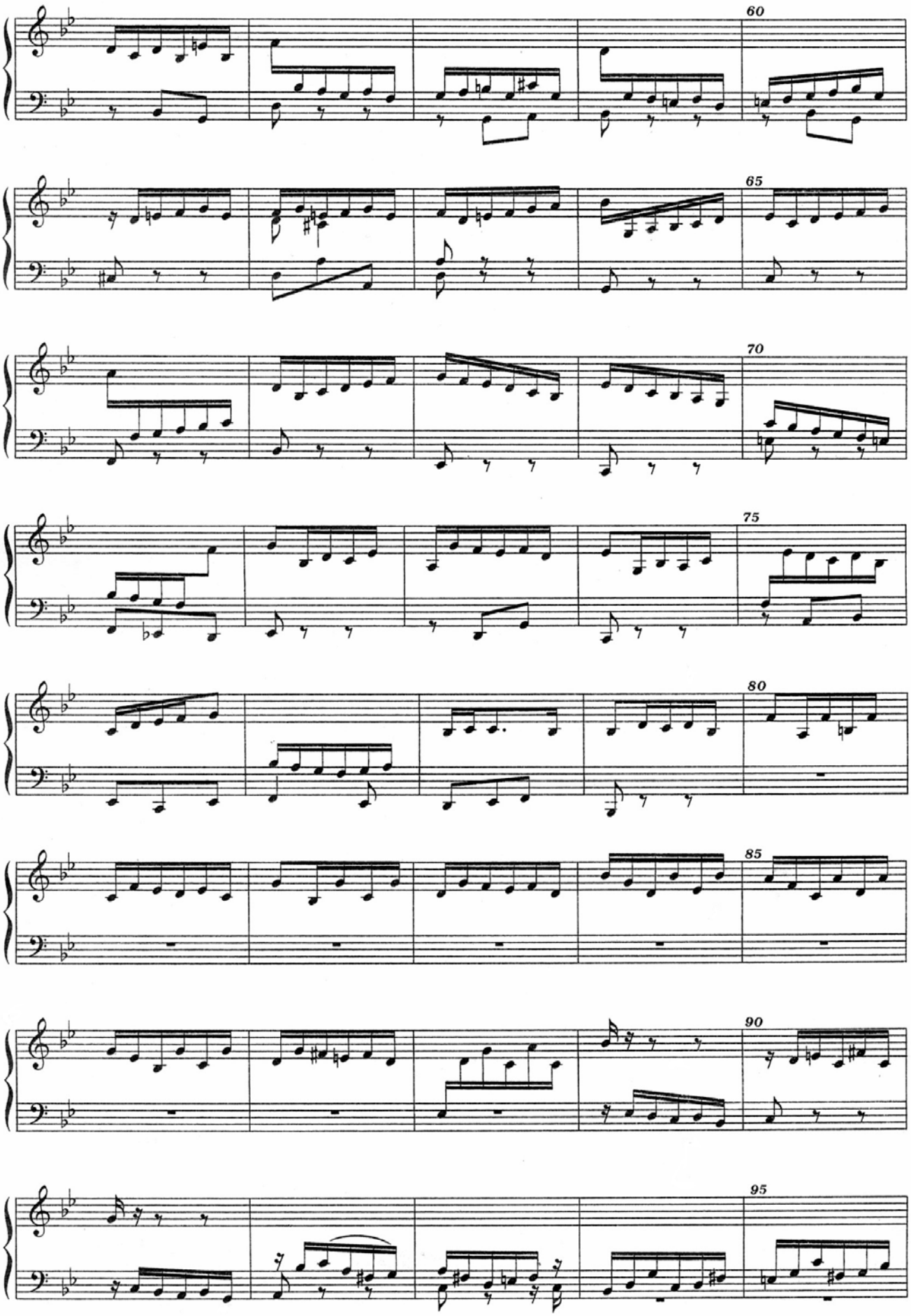

10
15
20
25
30

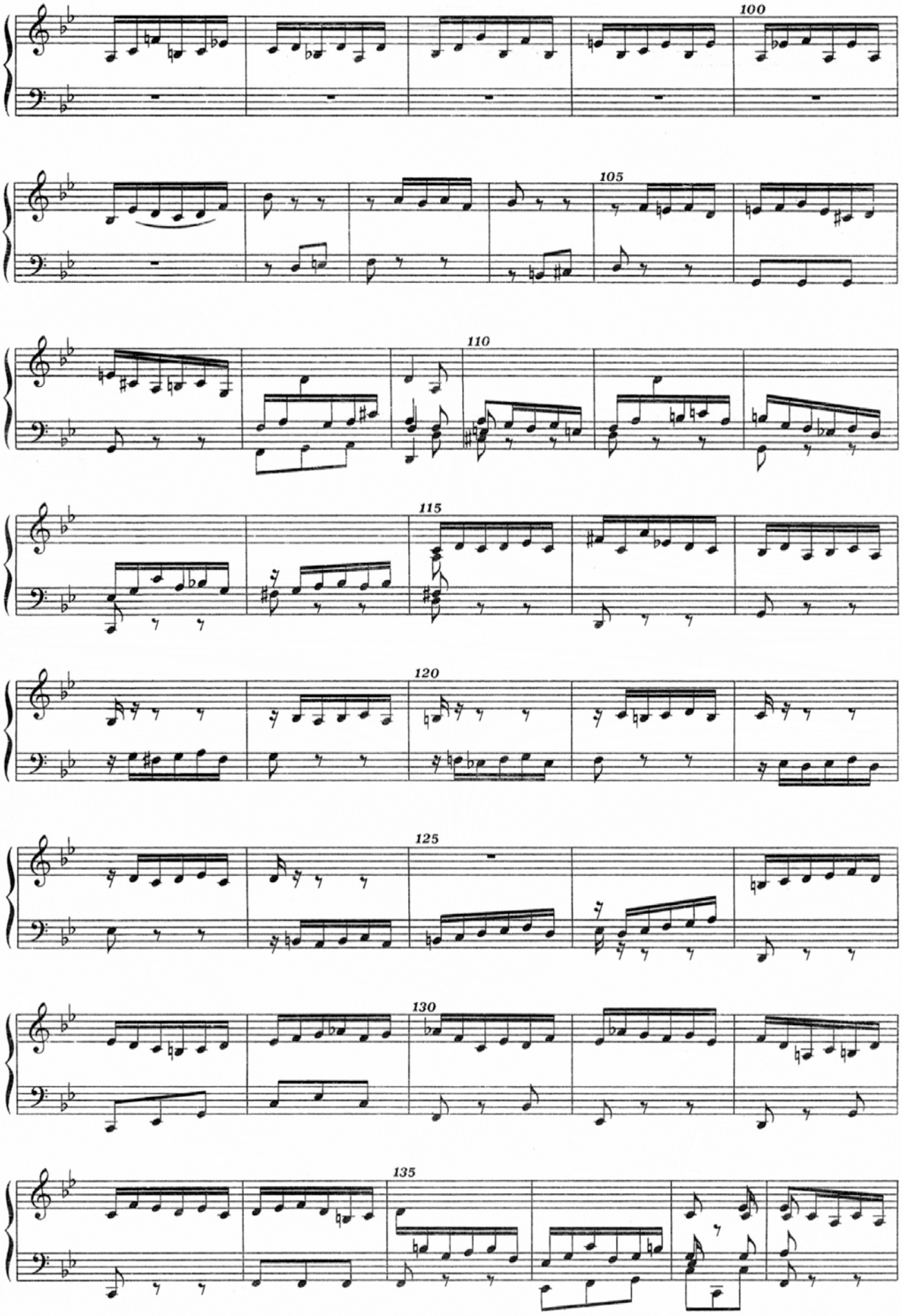
SUITE *IN SOL MINORE (BWV 995)*

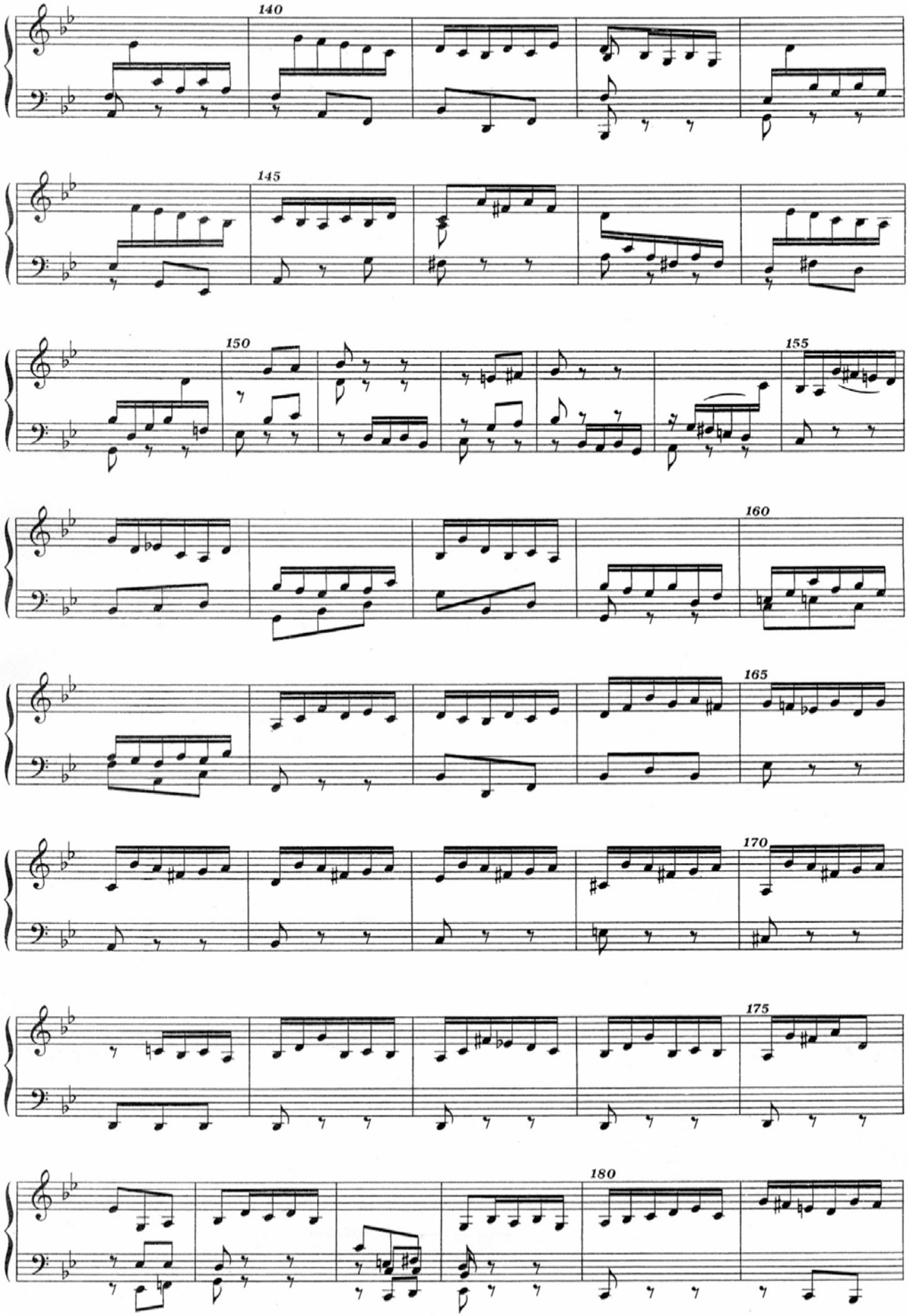
Prélude

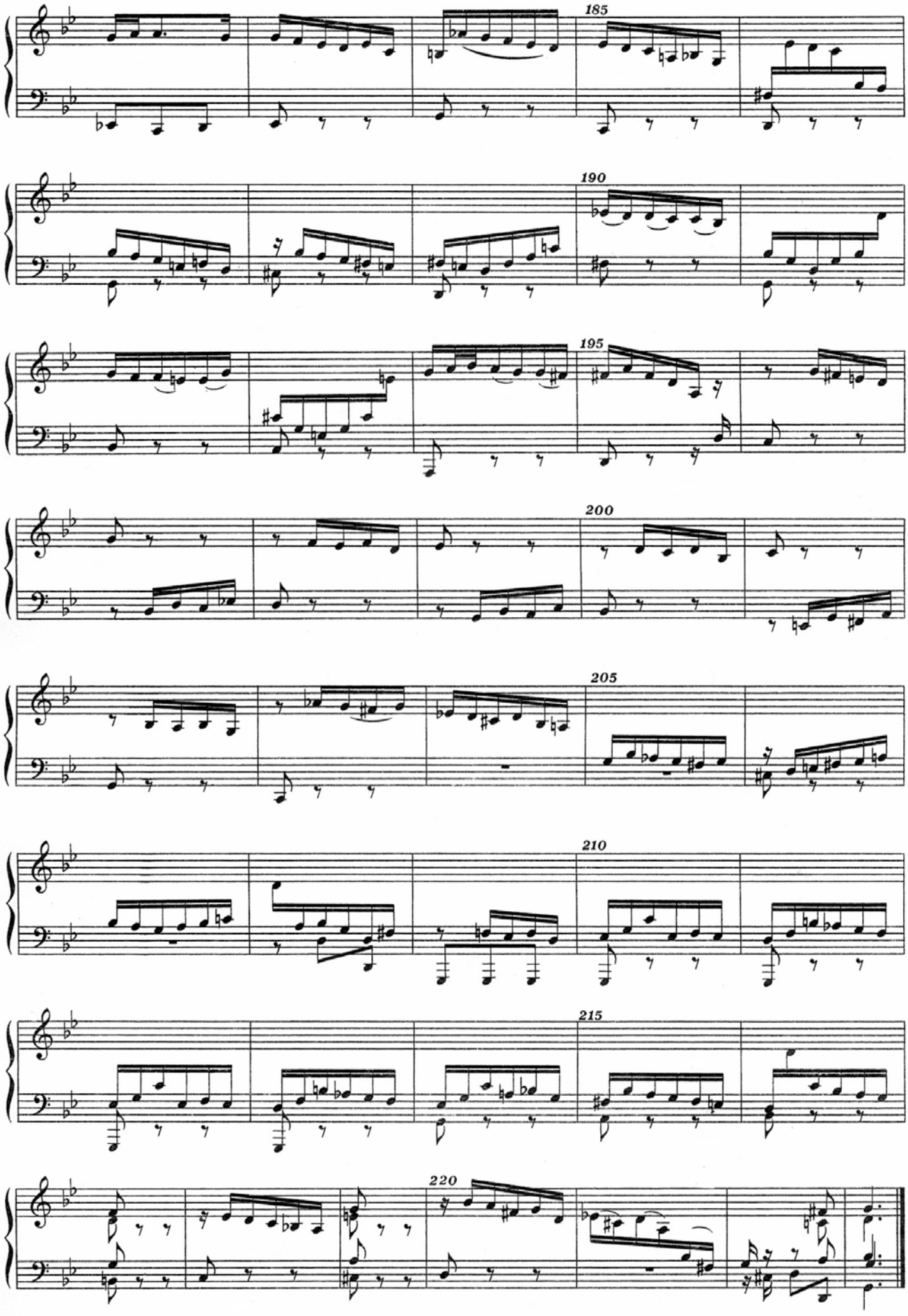



20
25
30
Trés Viste
tr
35
40
45
50
55

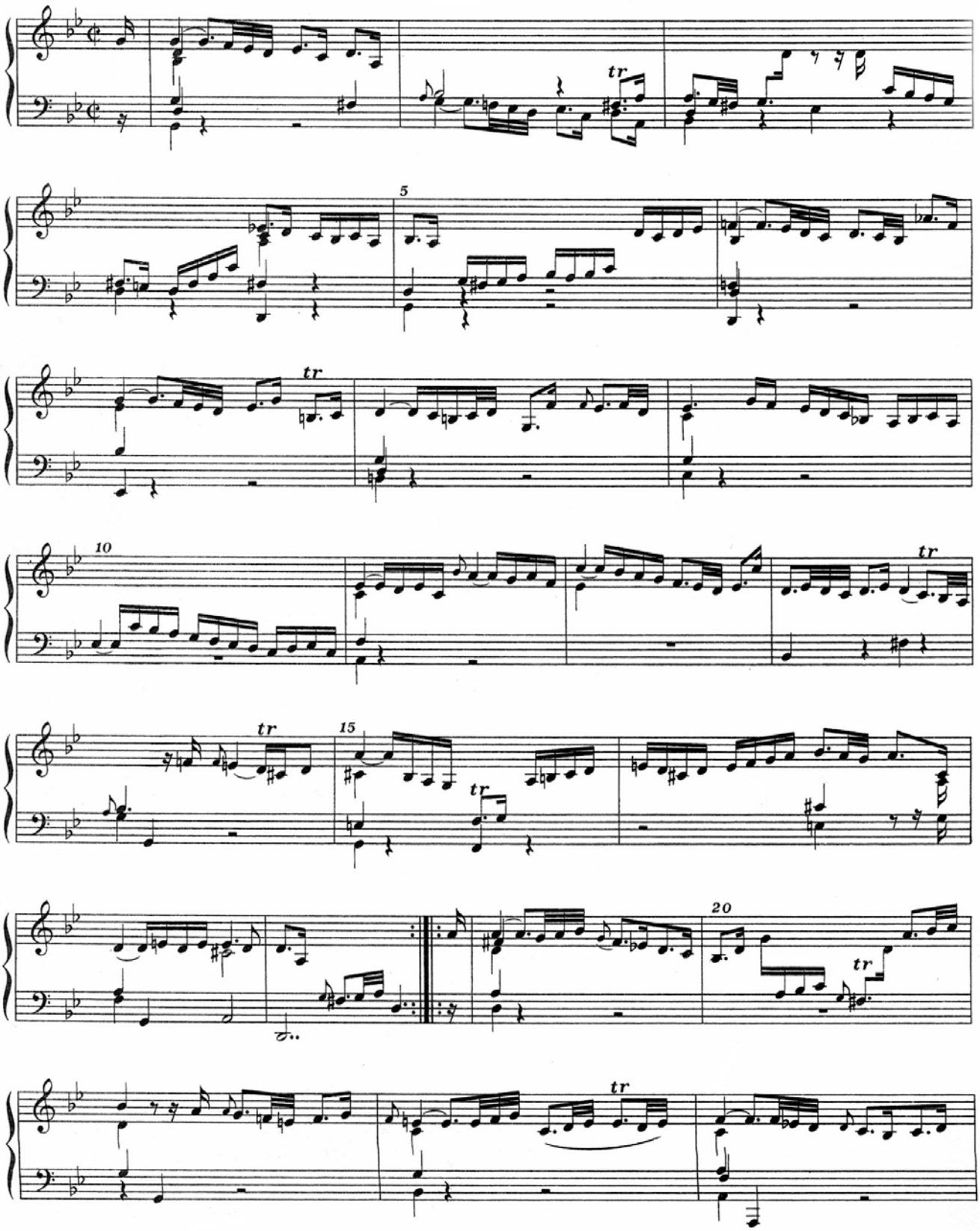

60
65
70
75
80
85
90
95

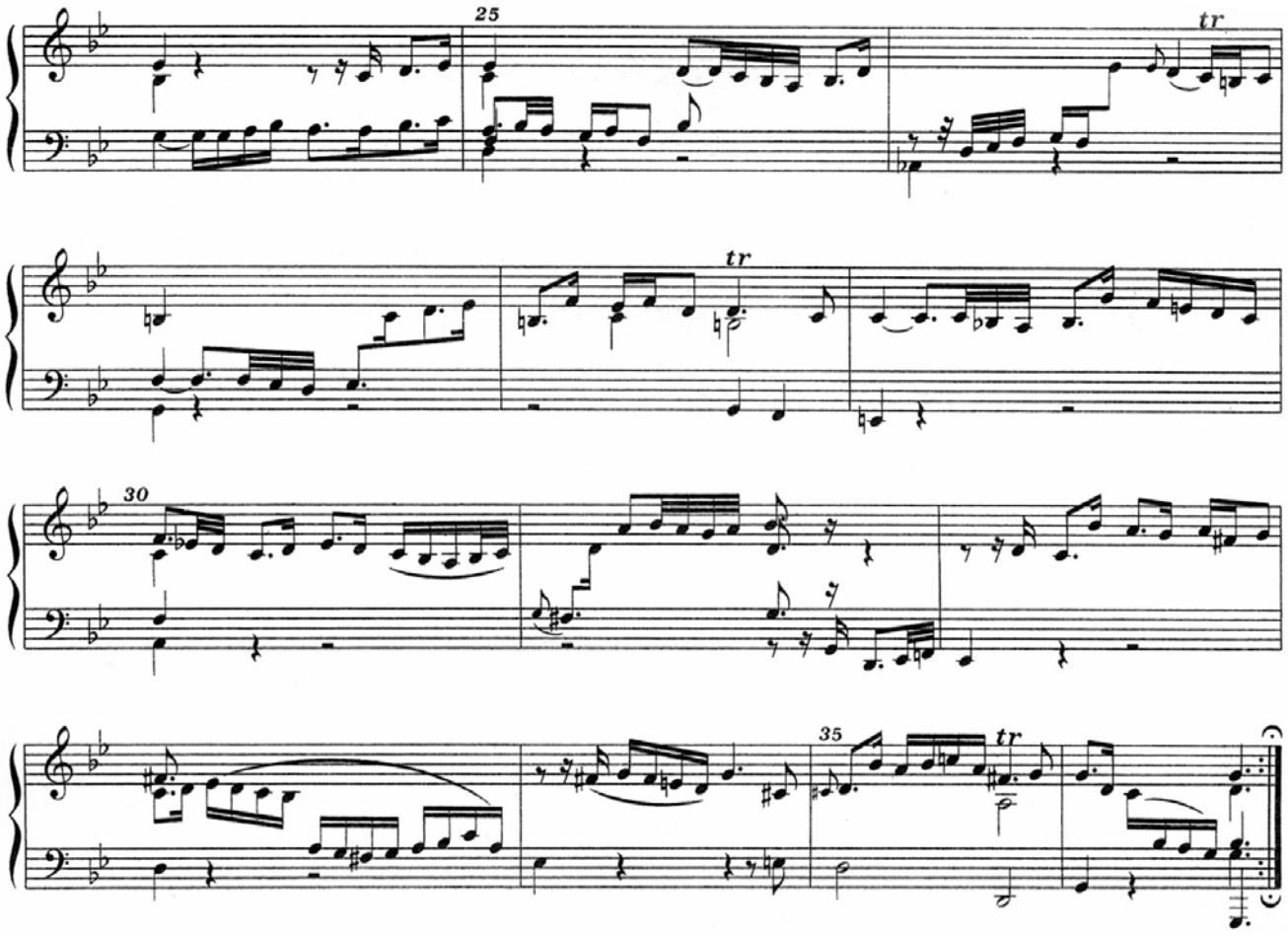

100
105
110
115
120
125
130
135


140
145
150
155
160
165
170
175
180

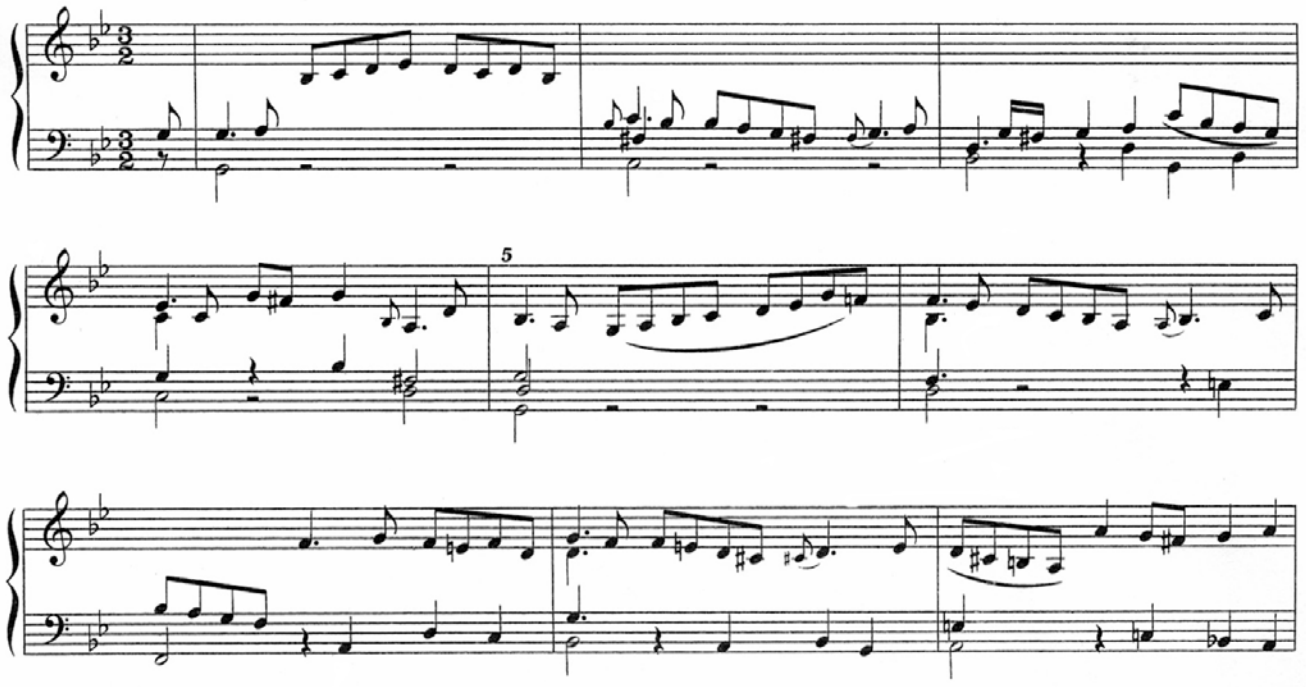

185
190
195
200
205
210
215
220

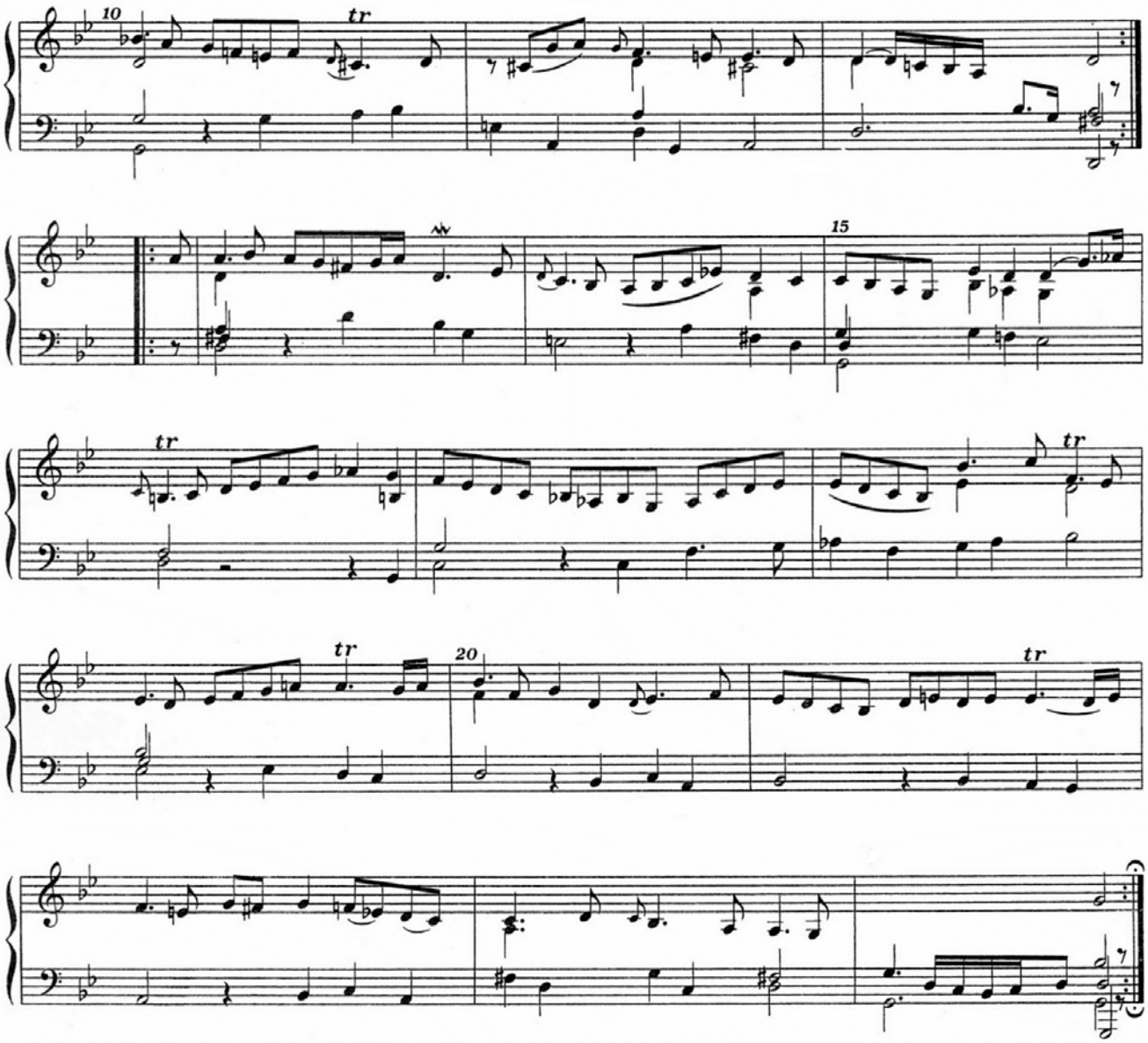
Allemande



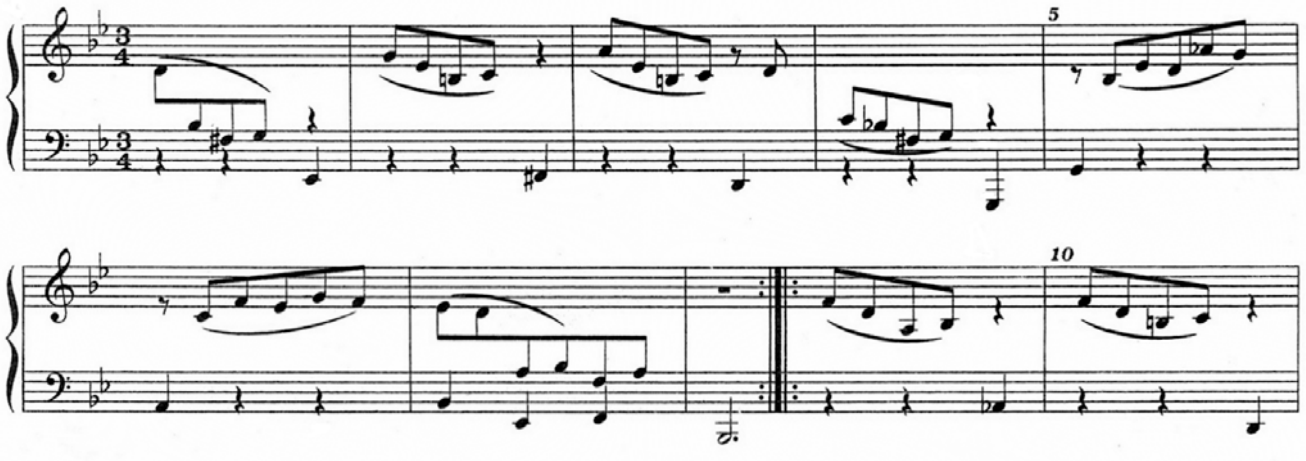


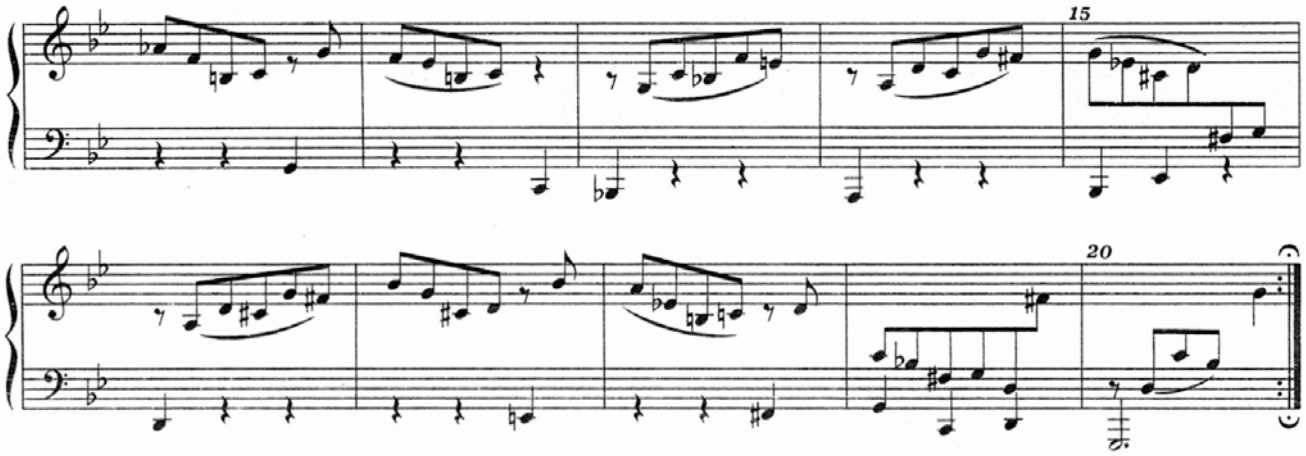
Courante



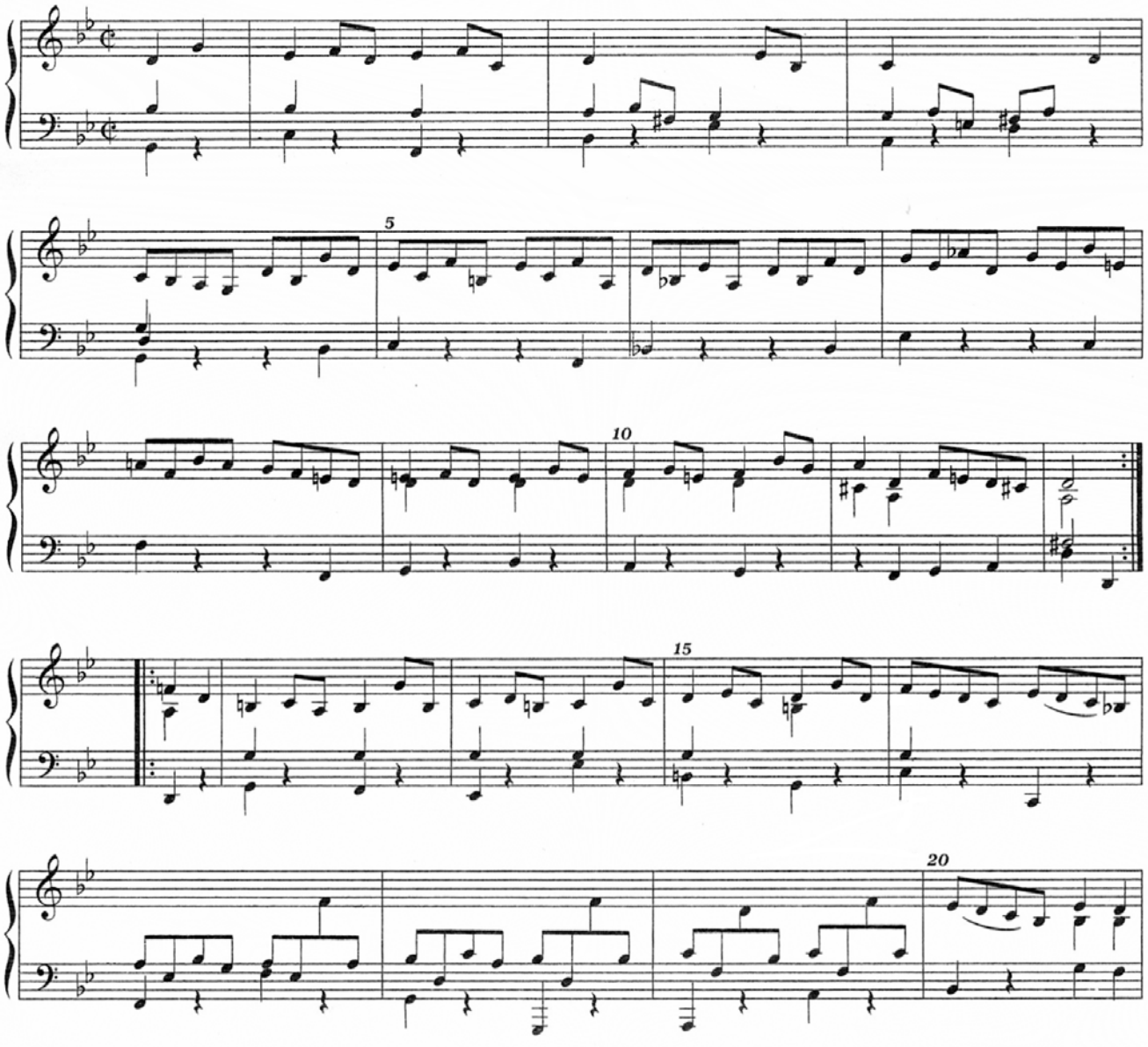


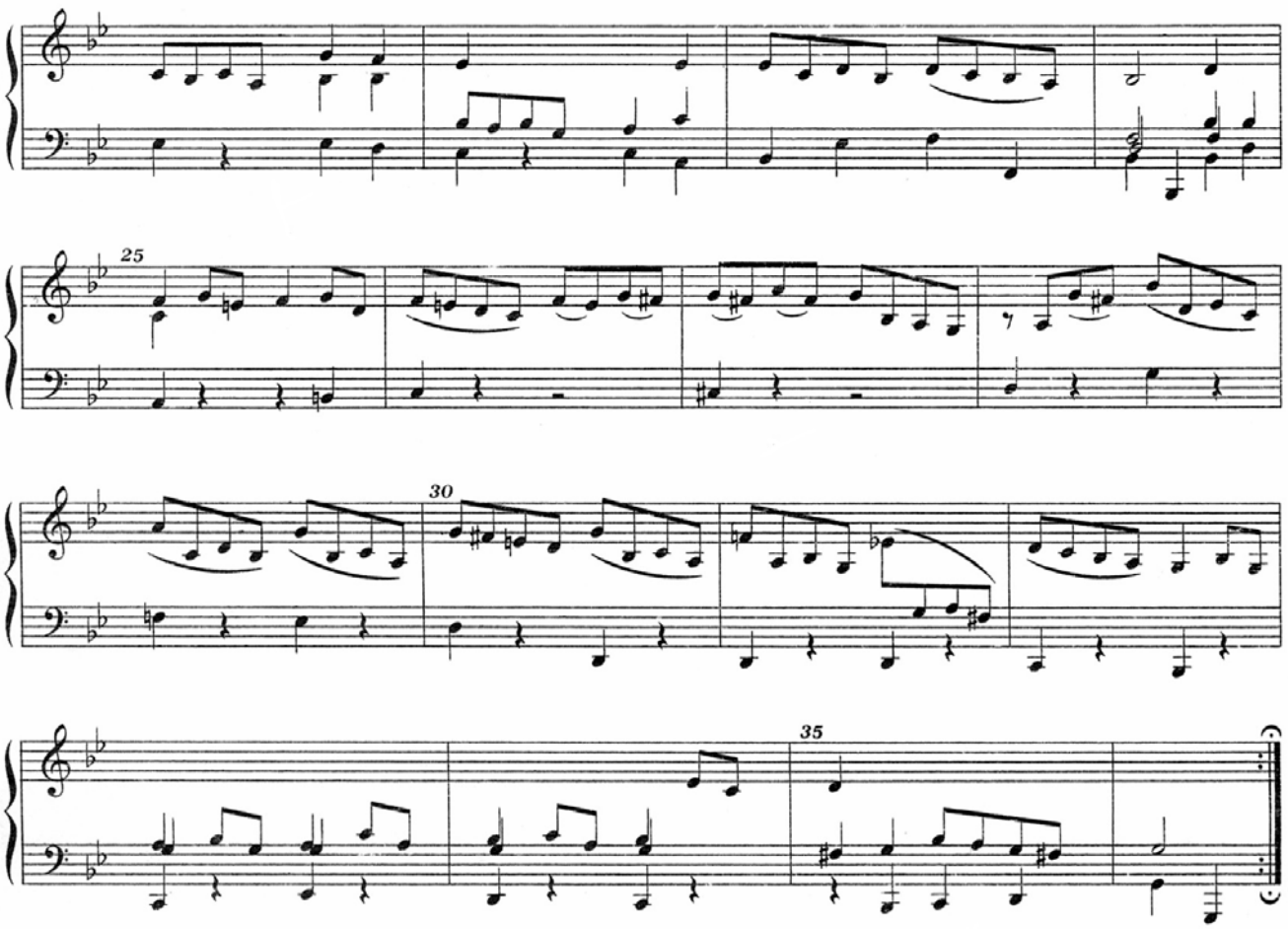
Sarabande



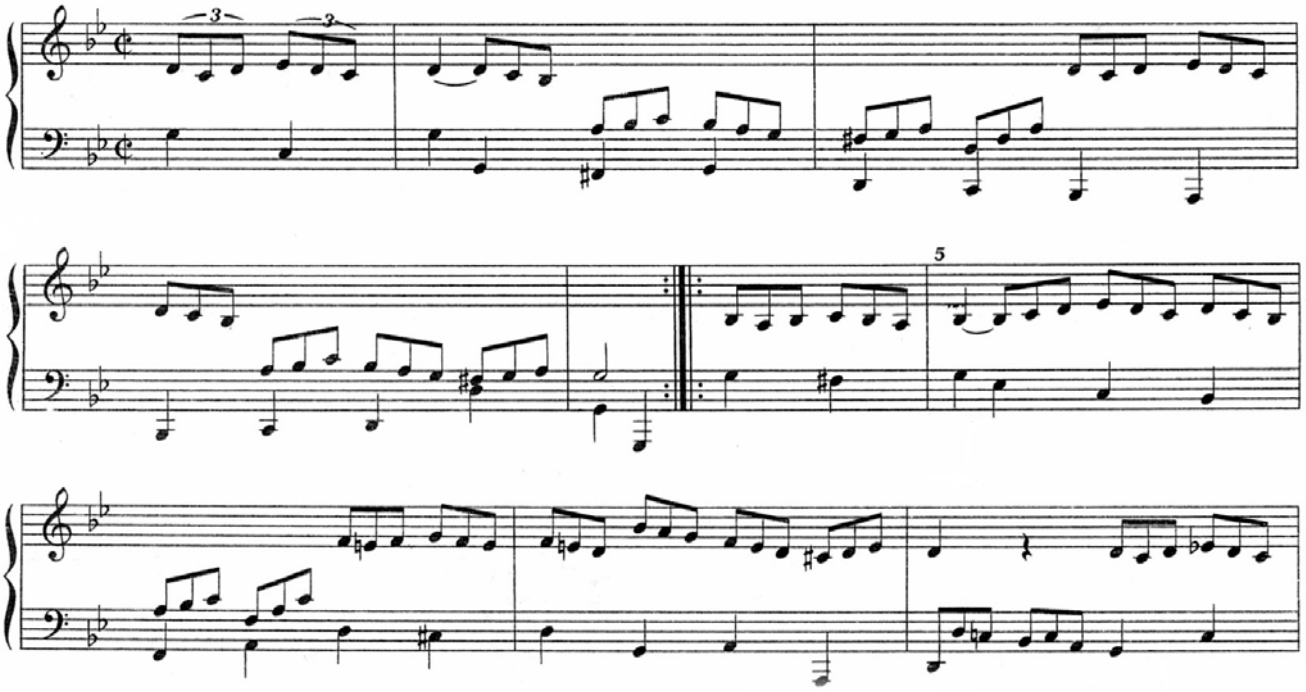


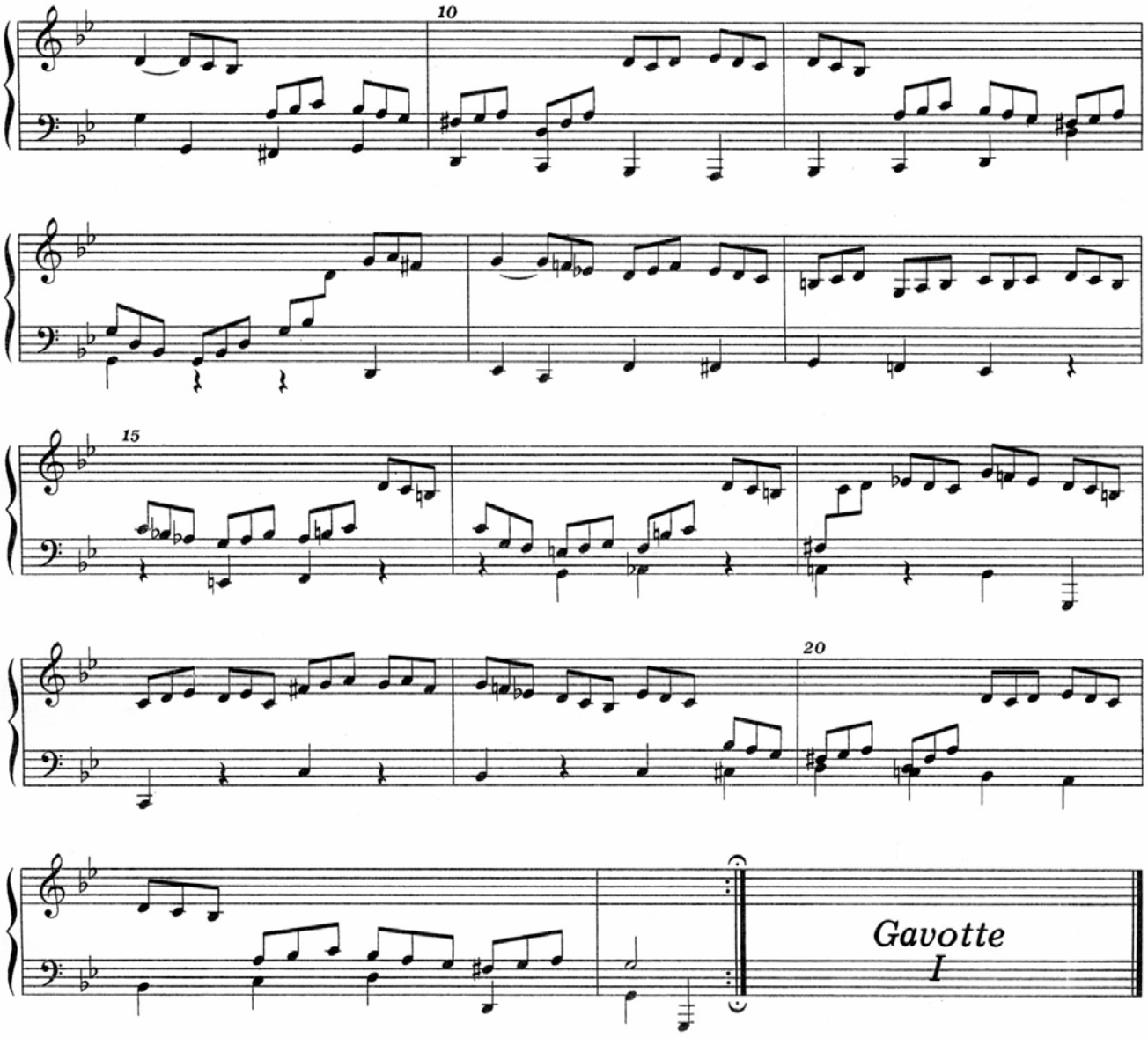
Gavotte I



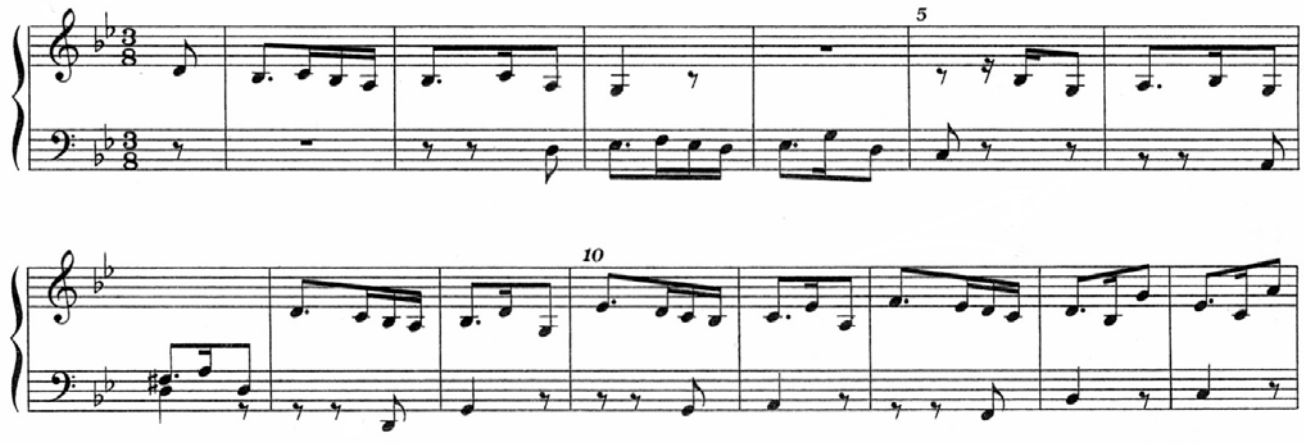


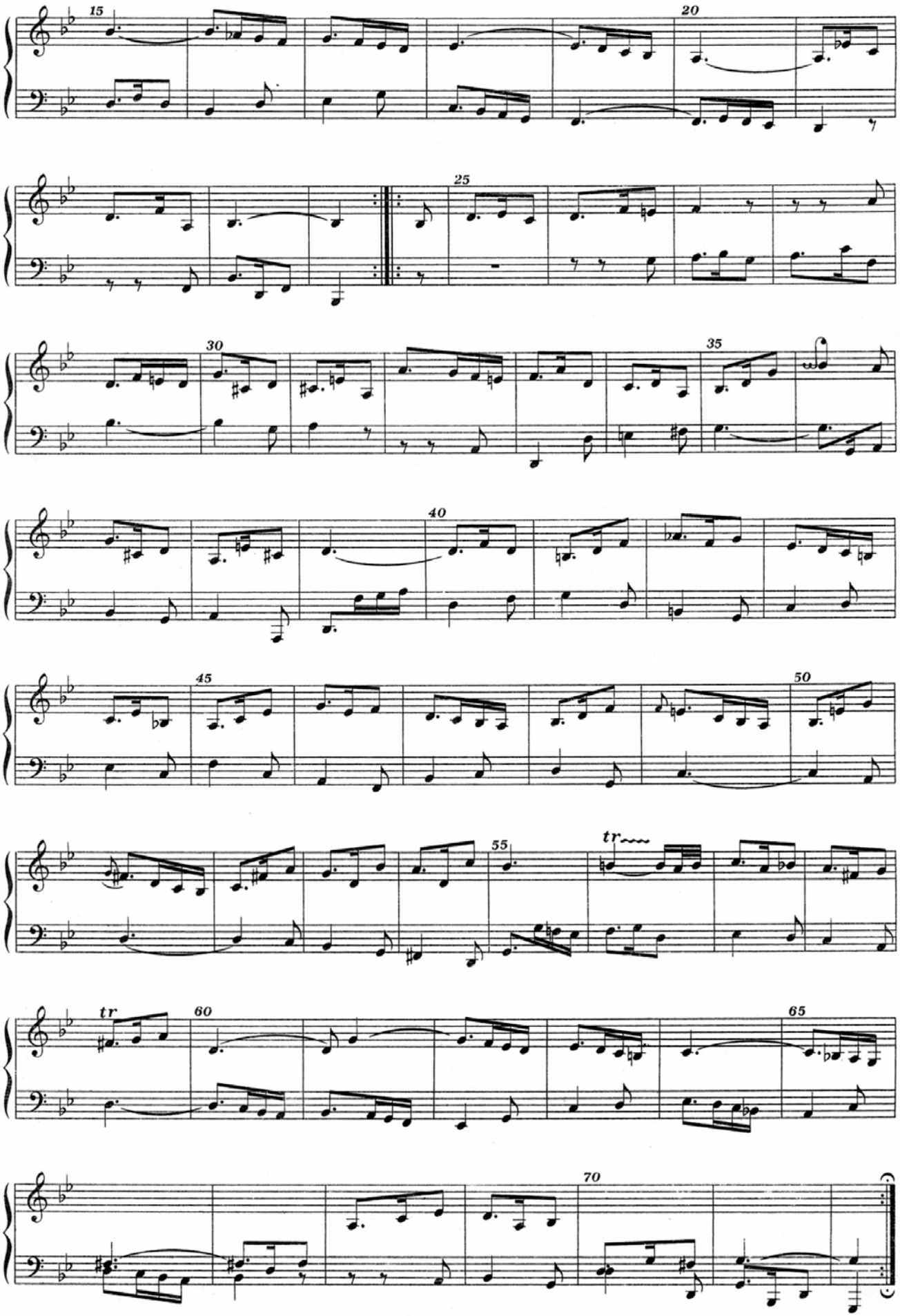
Gavotte II en Rondeau





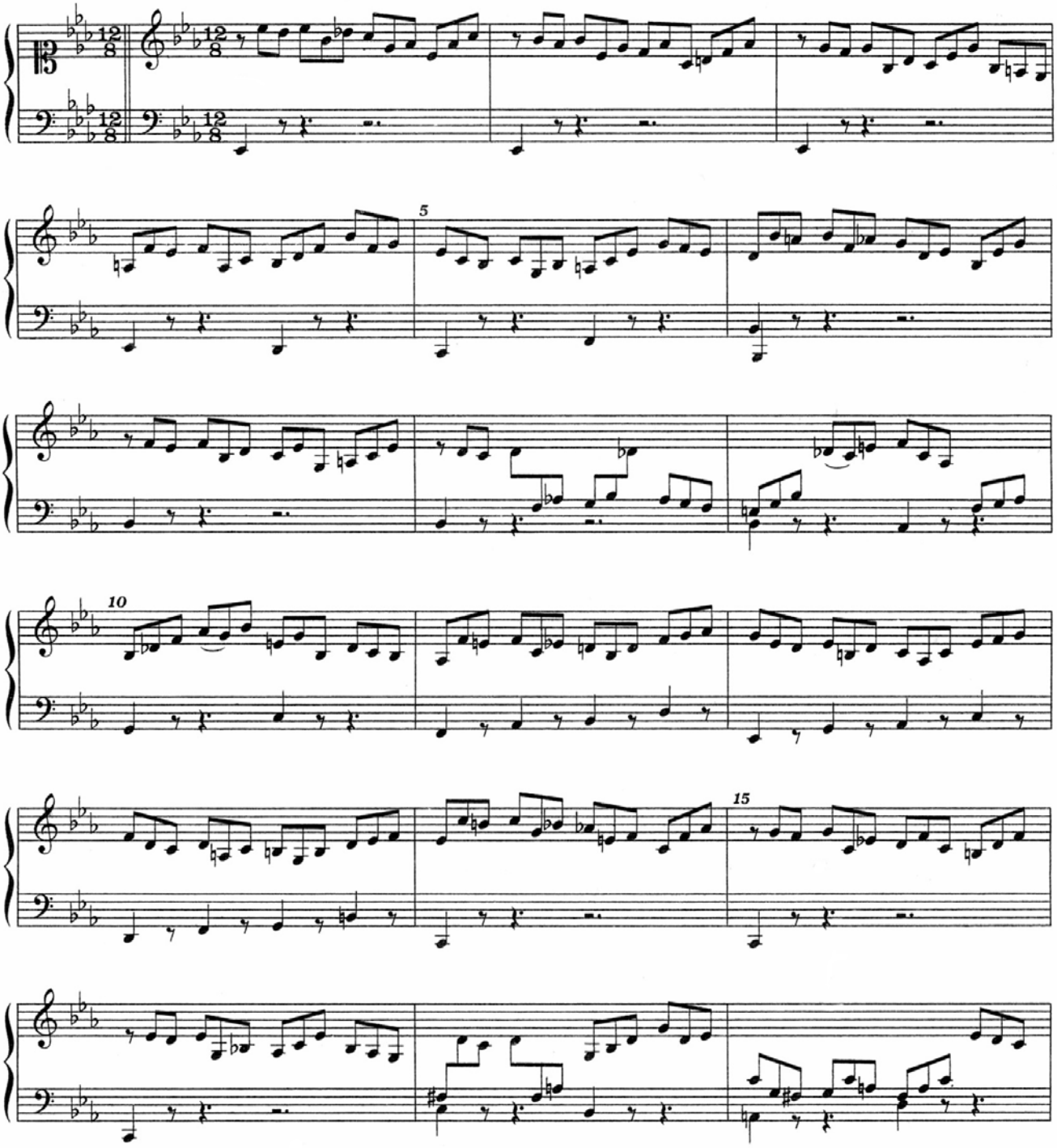
Gigue

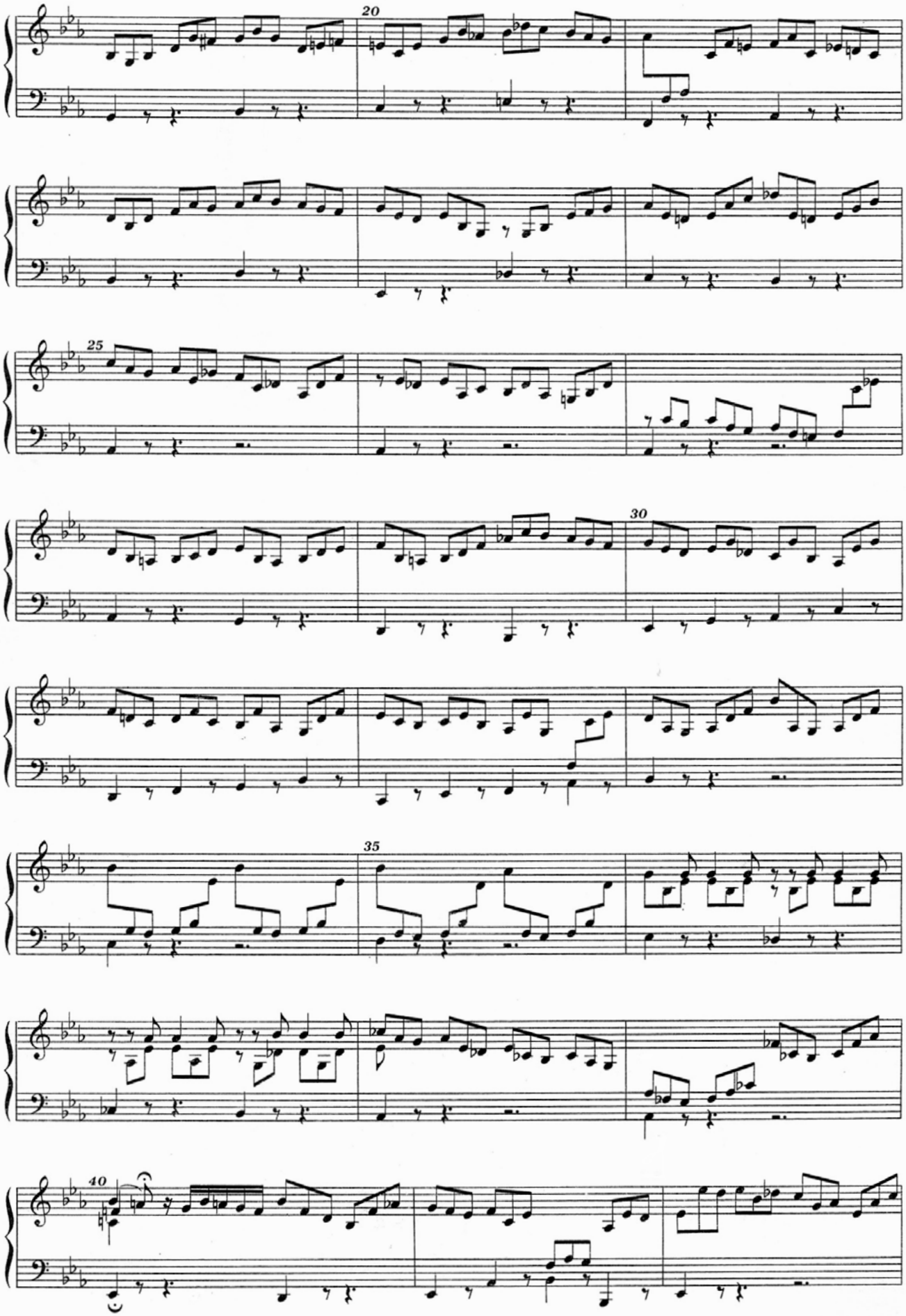


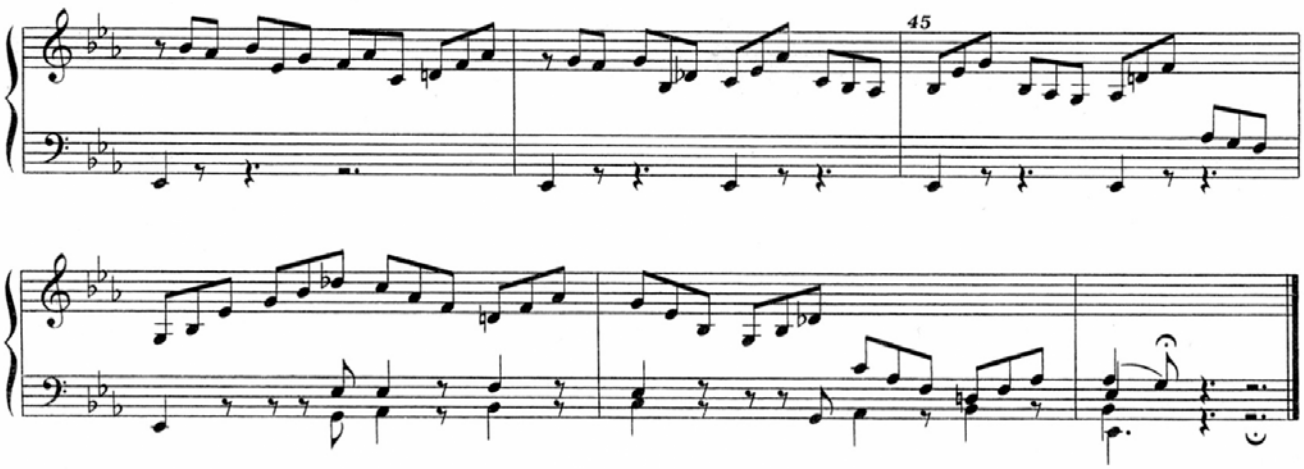

15
20
25
30
35
40
45
50
tr
55
tr
60
65
70

PRELUDIO, FUGA e ALLEGRO *IN MI BEMOLLE MAGGIORE (BWV 998)*

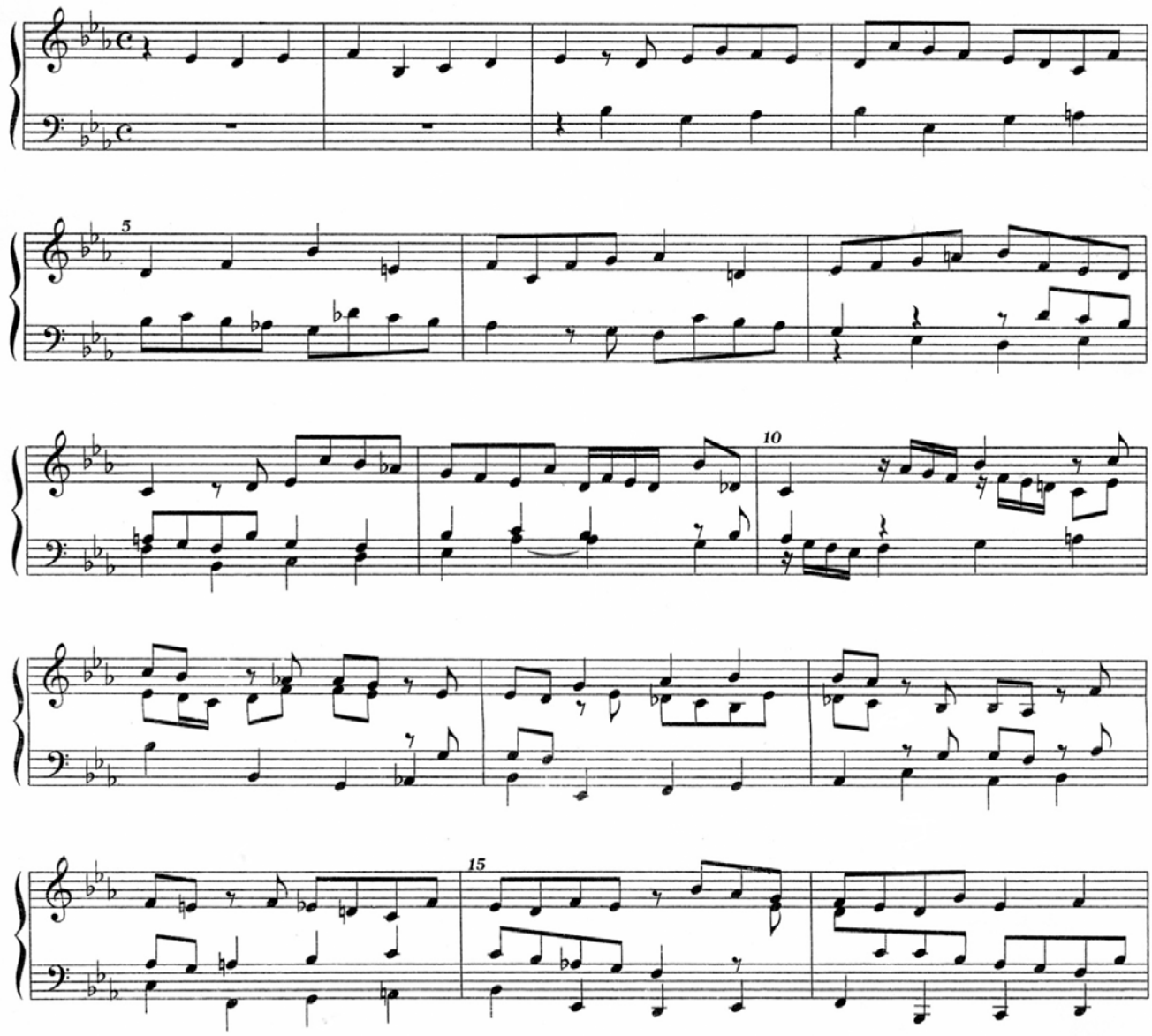
Prélude

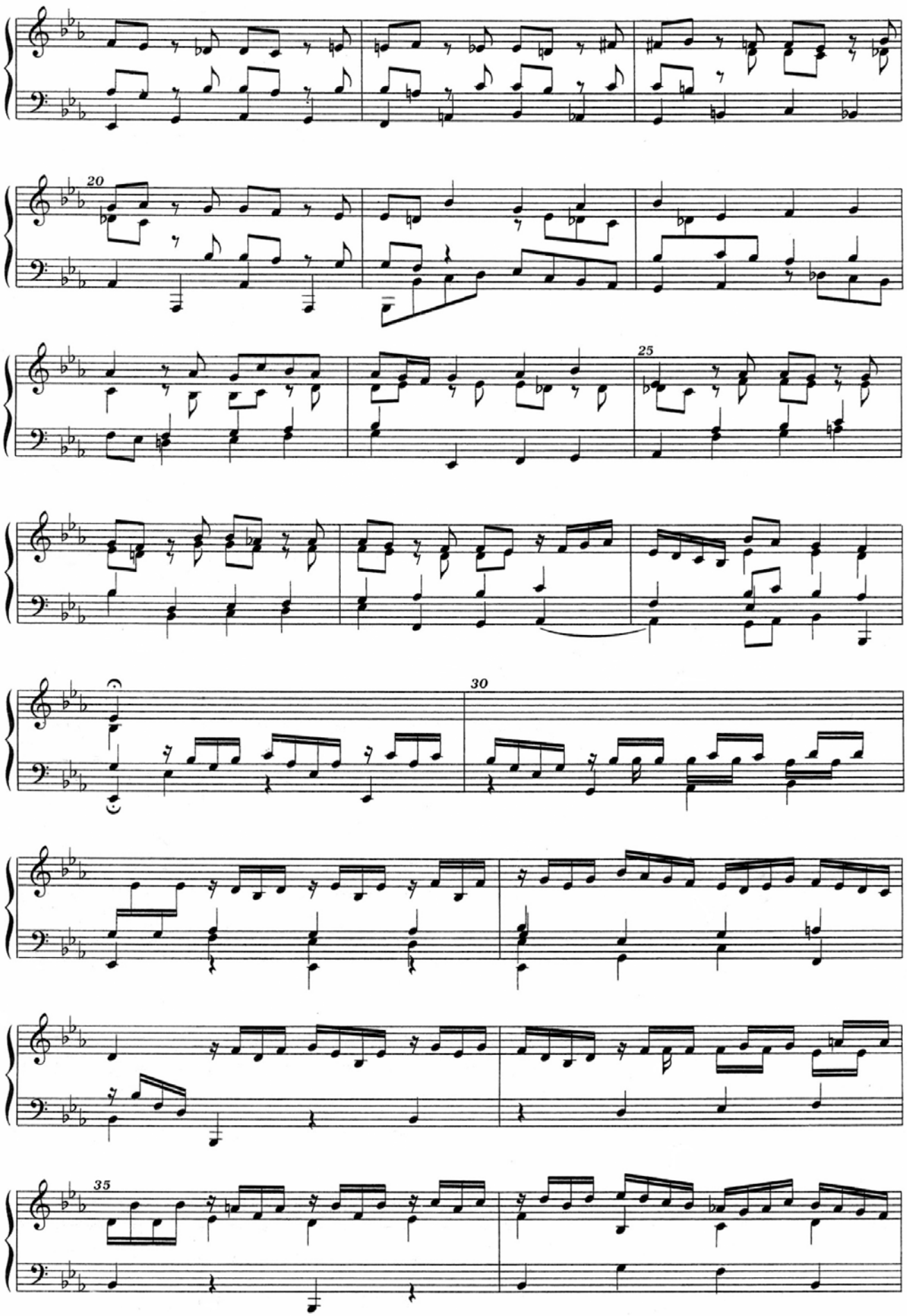


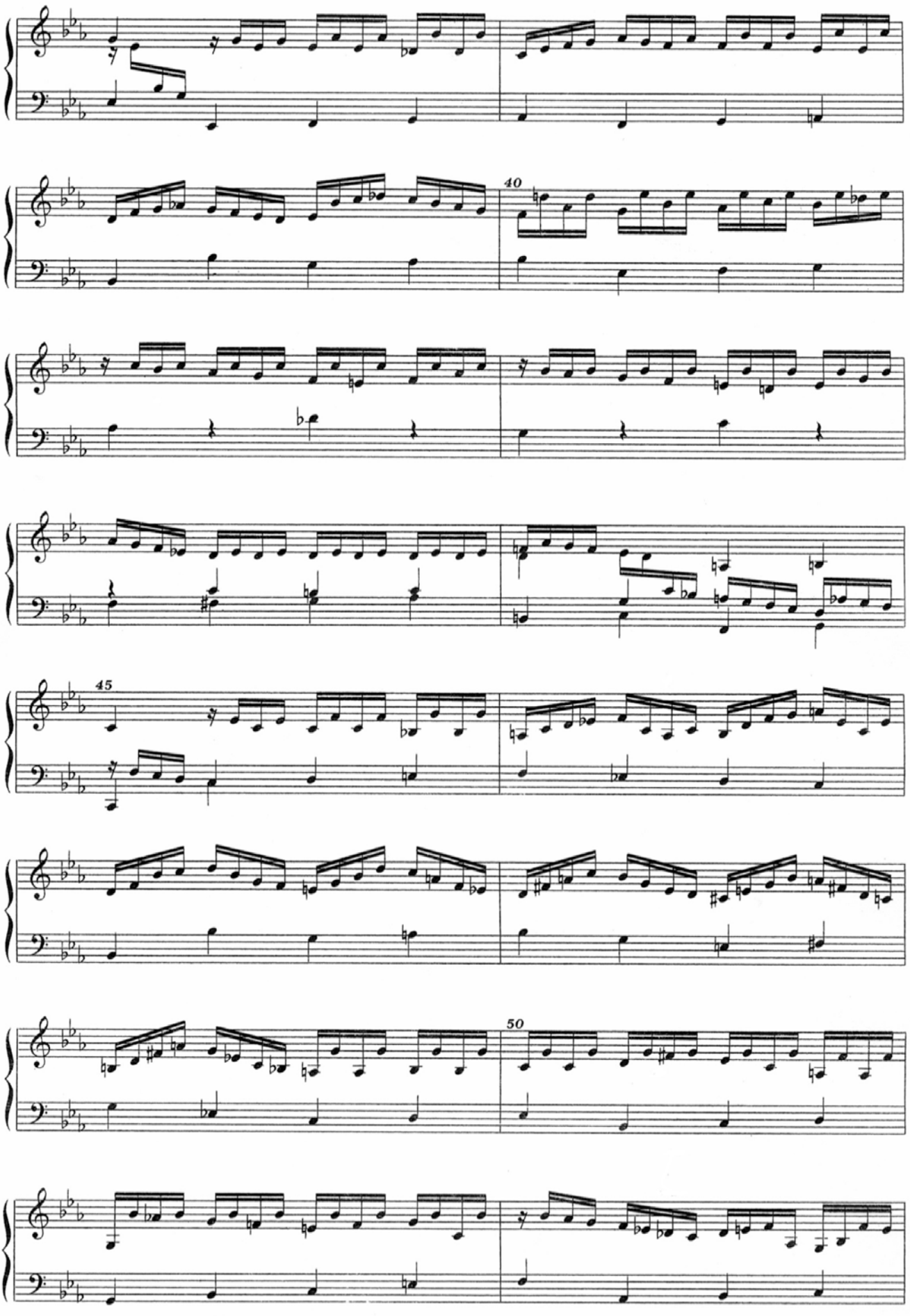

20
25
30
35
40

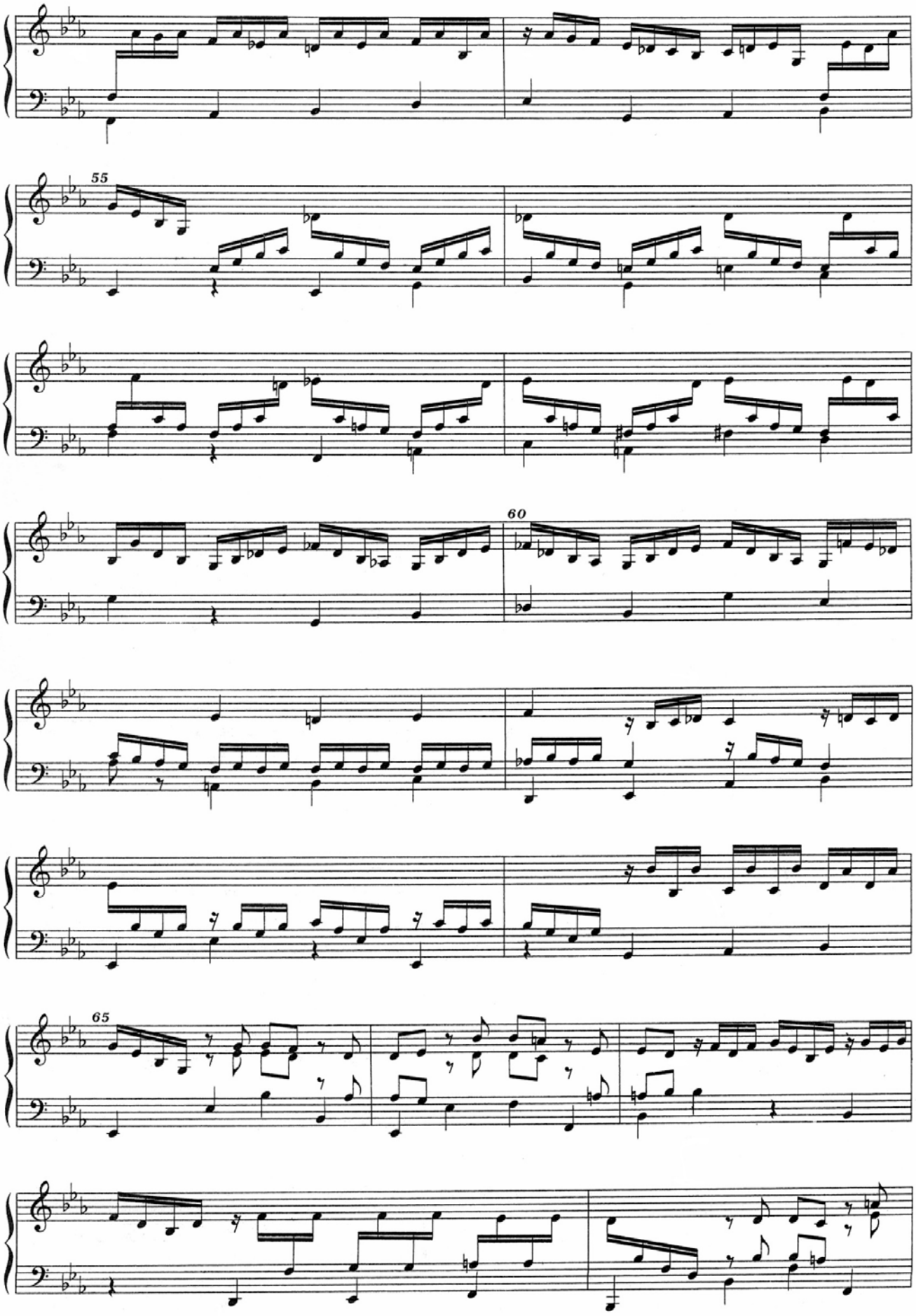


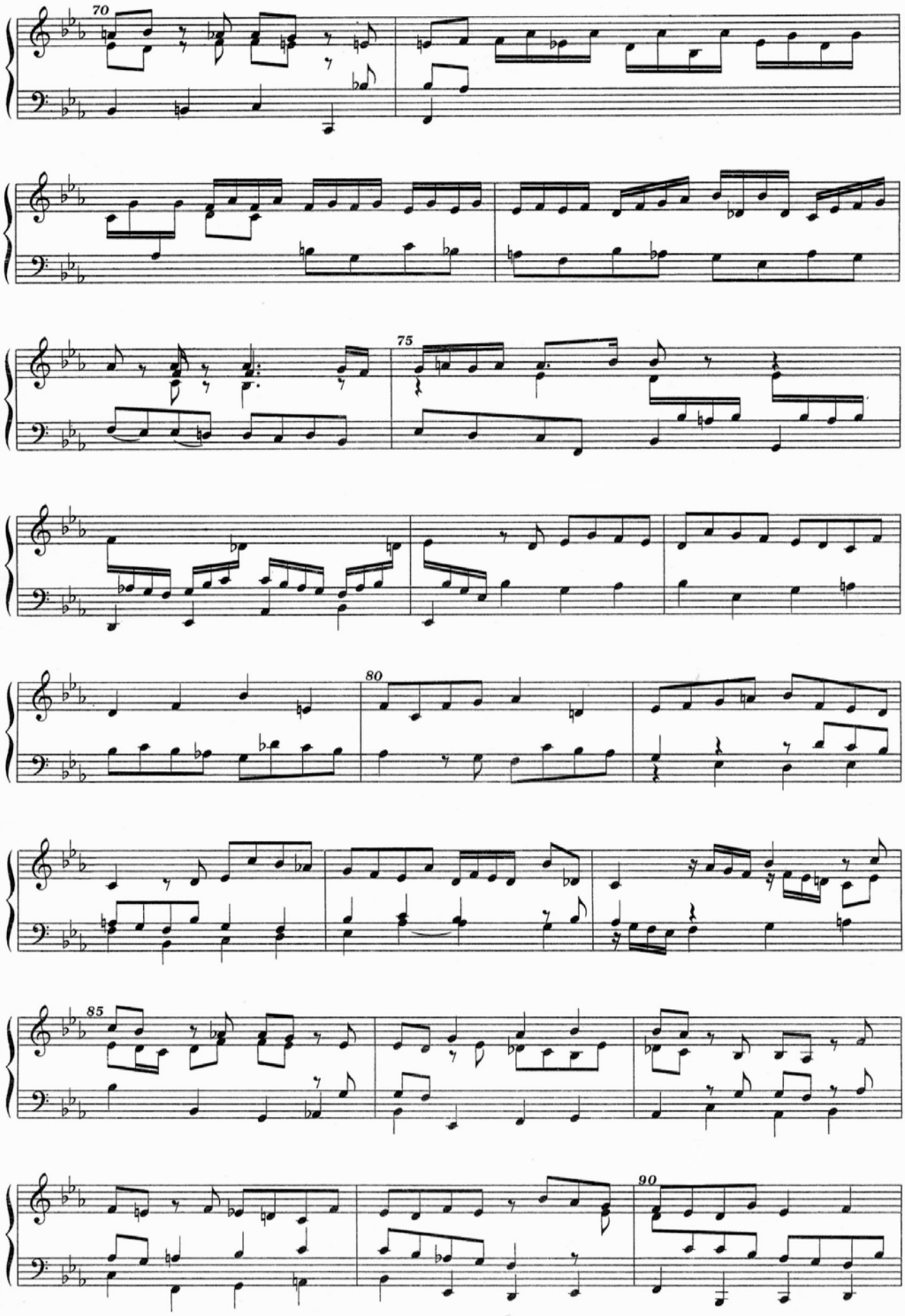
Fuga

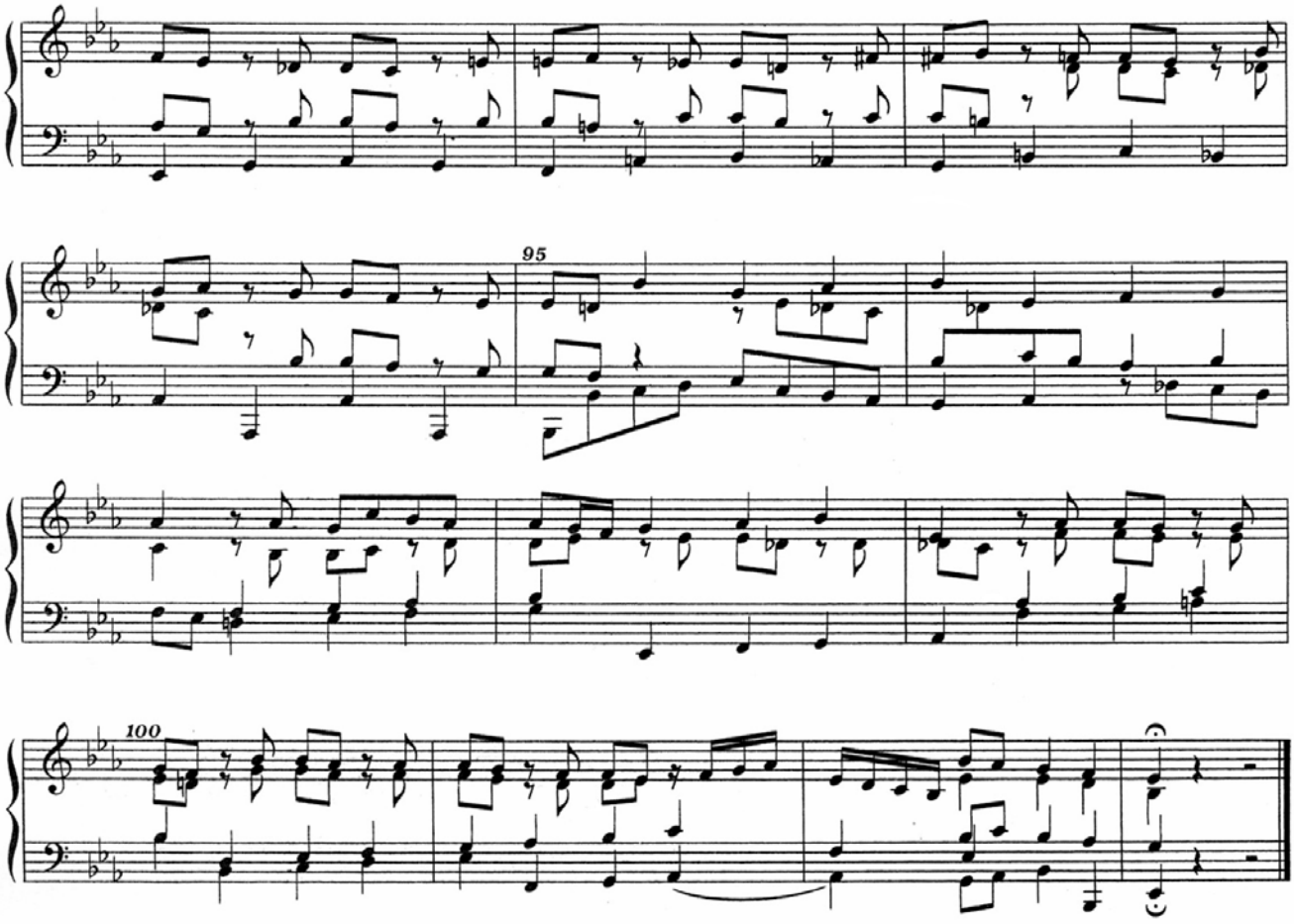



20
25
30
35

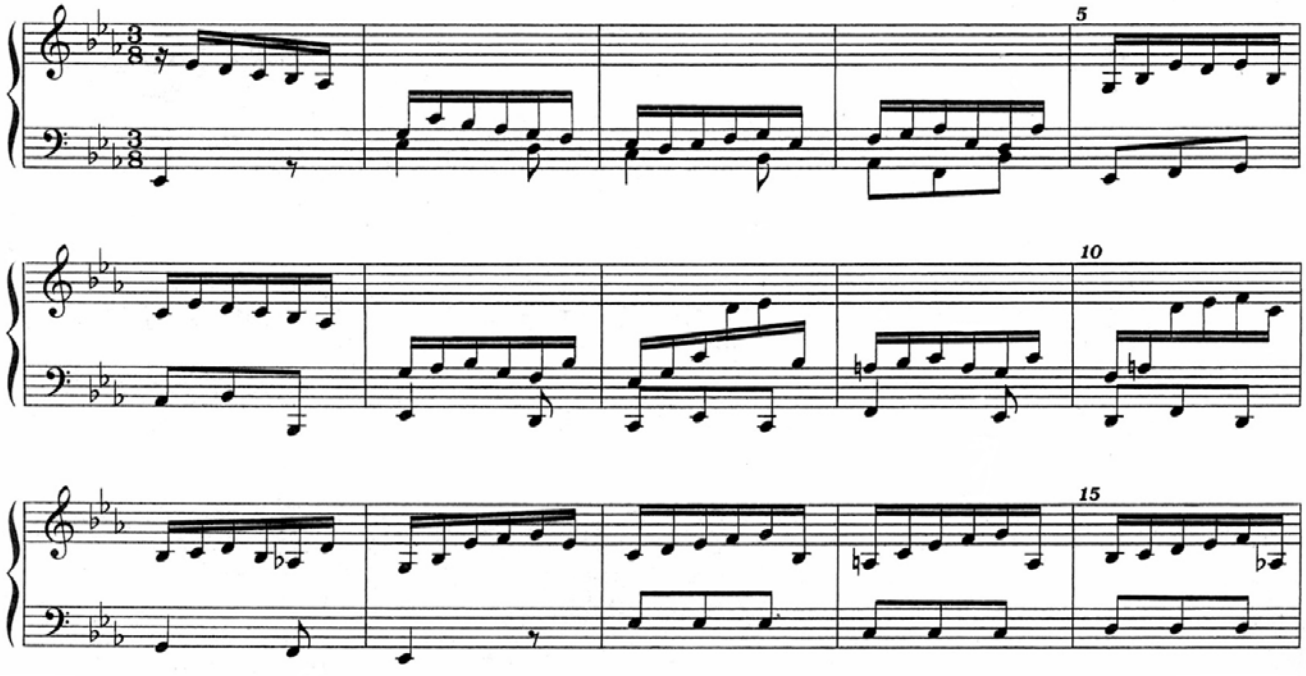

40
45
50

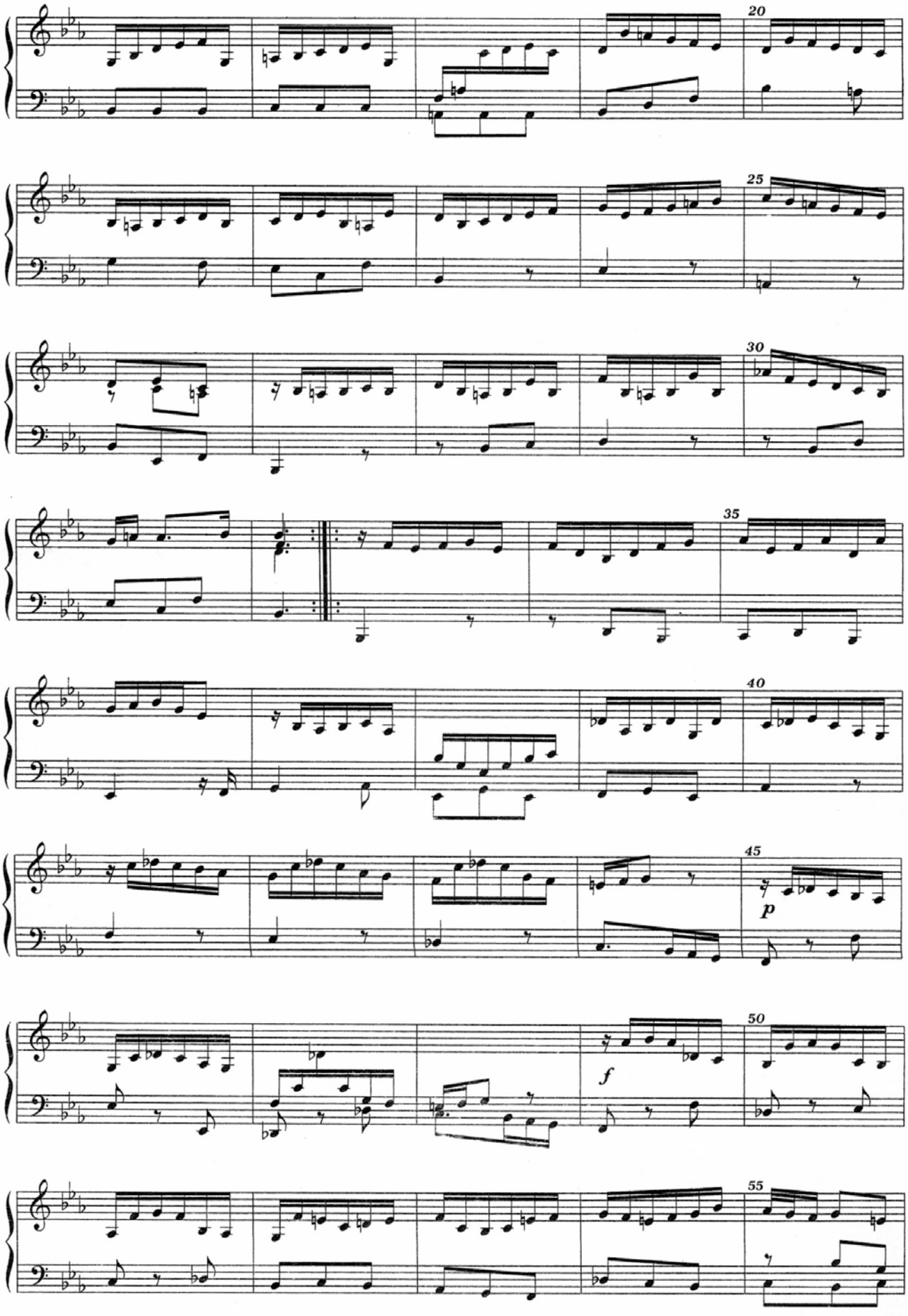

55
60
65

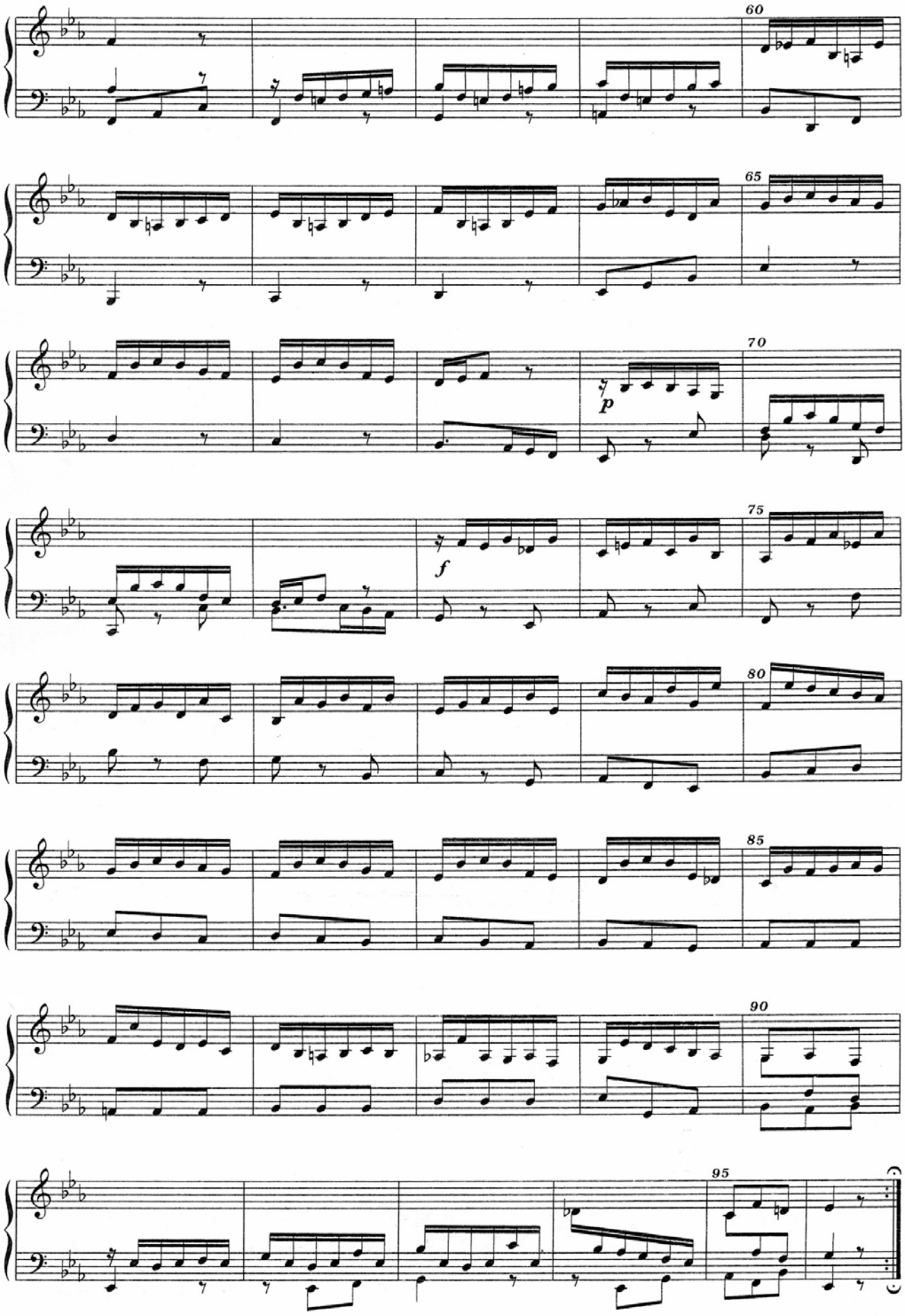

70
75
80
85
90



Allegro

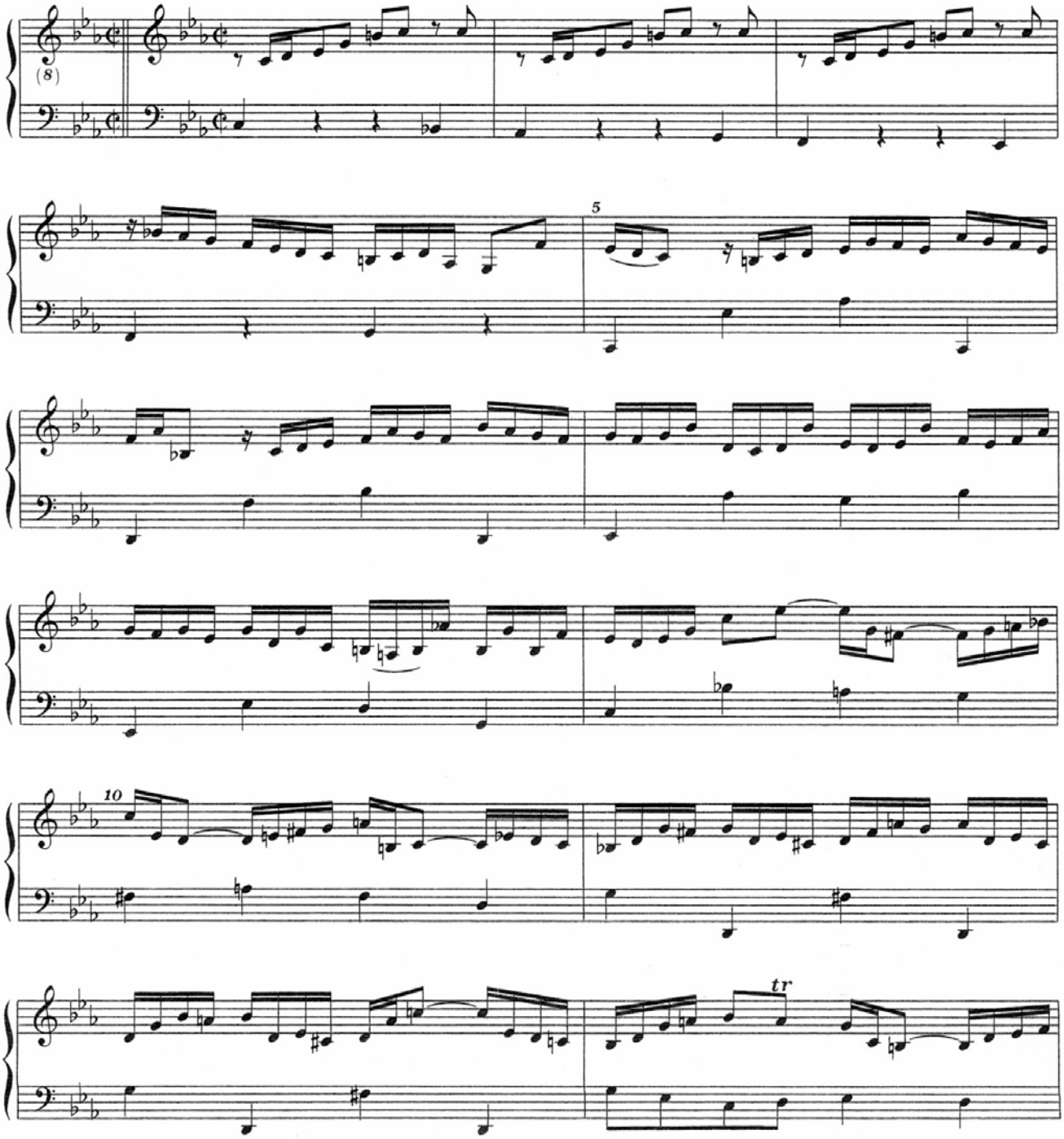


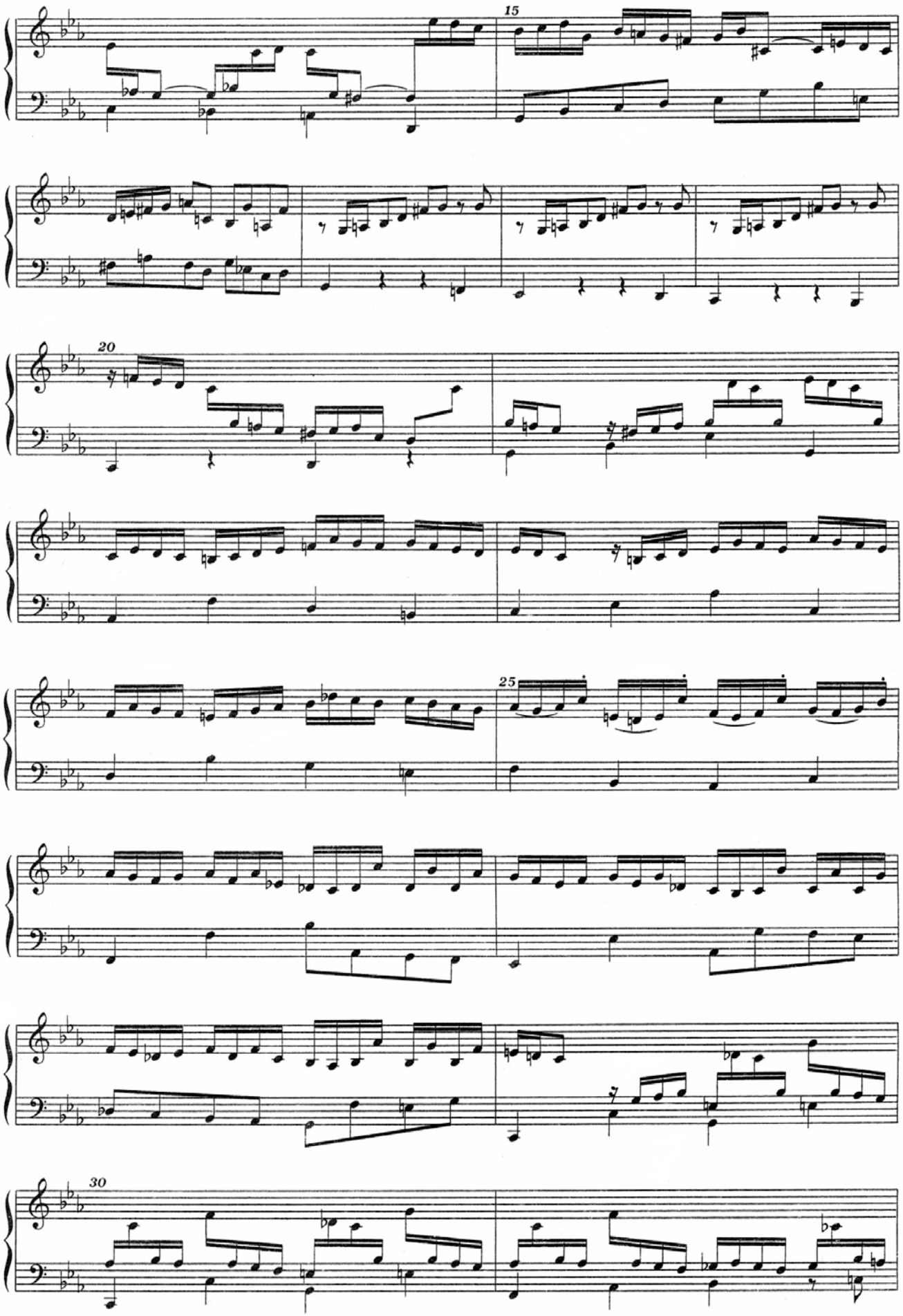

20
25
30
35
40
45
p
50
f
55

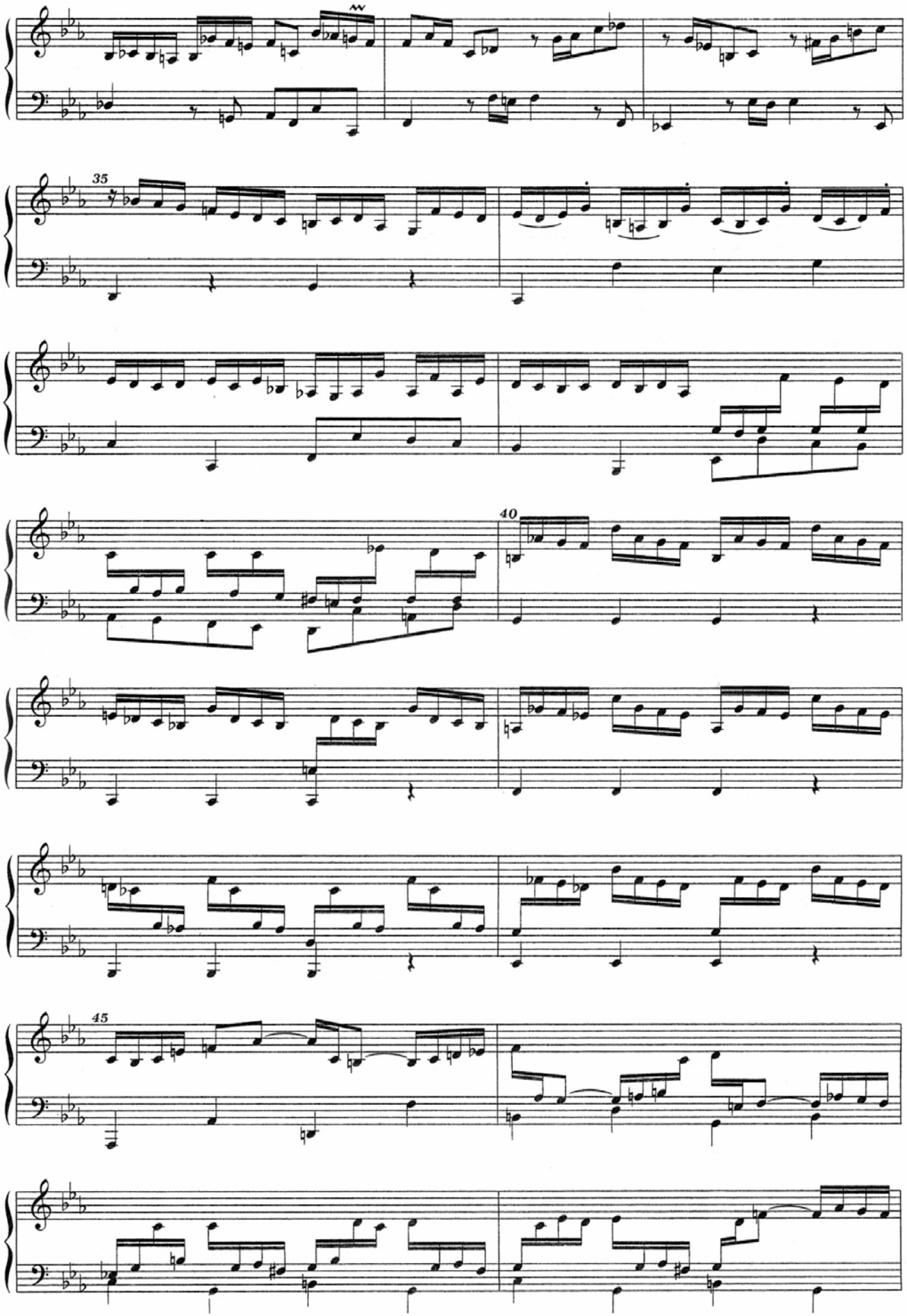

60
65
70
p
75
f
80
85
90
95

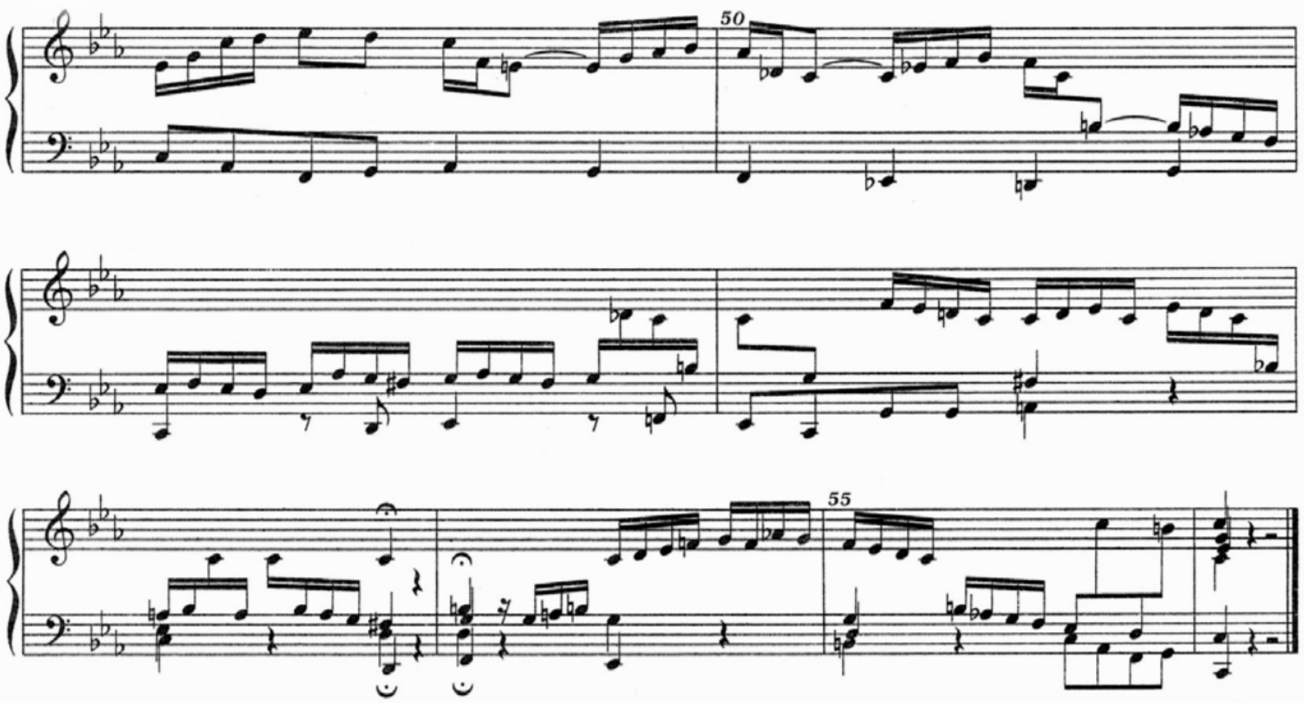
PARTITA *IN DO MINORE (BWV 997)*

Praelude

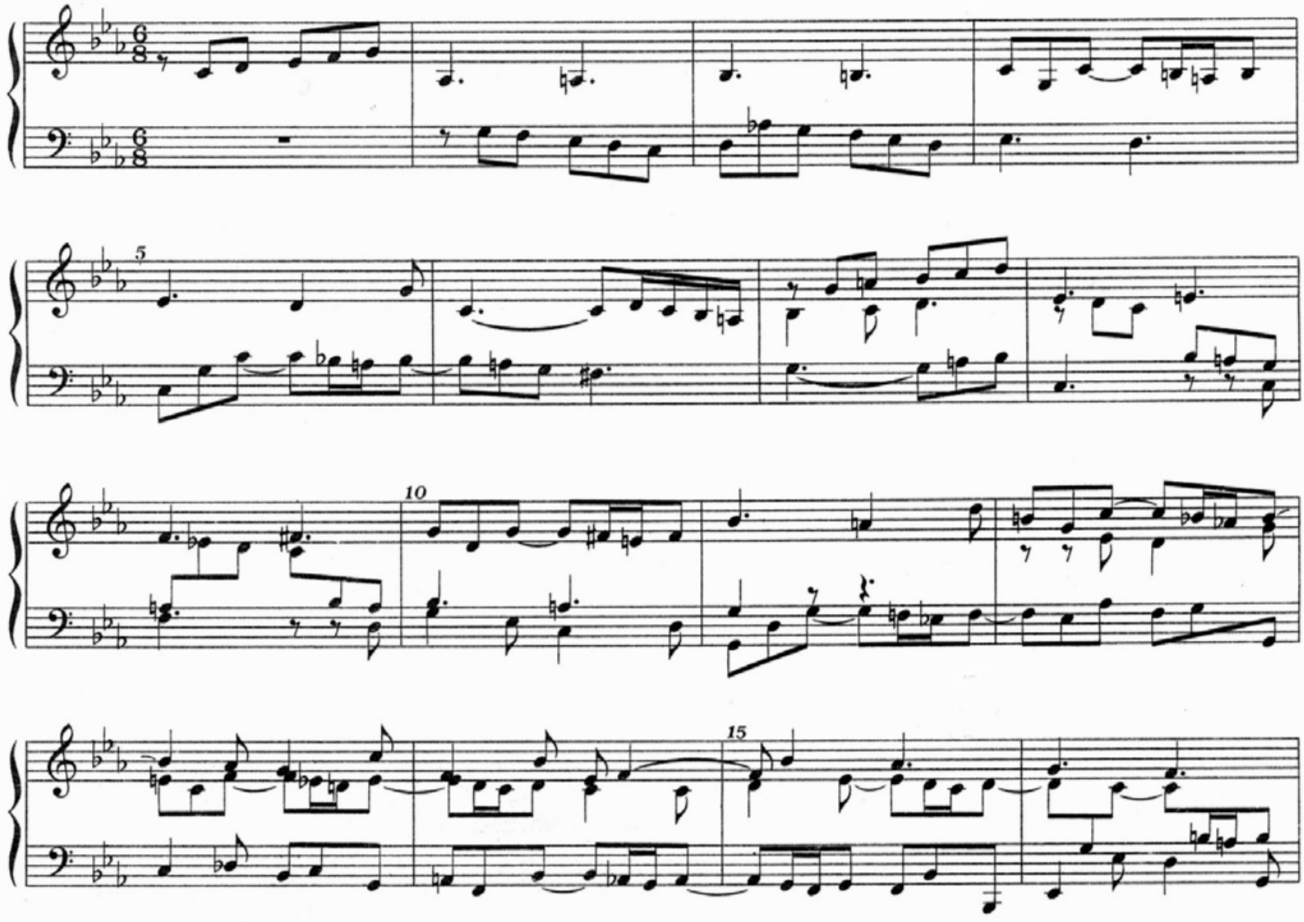


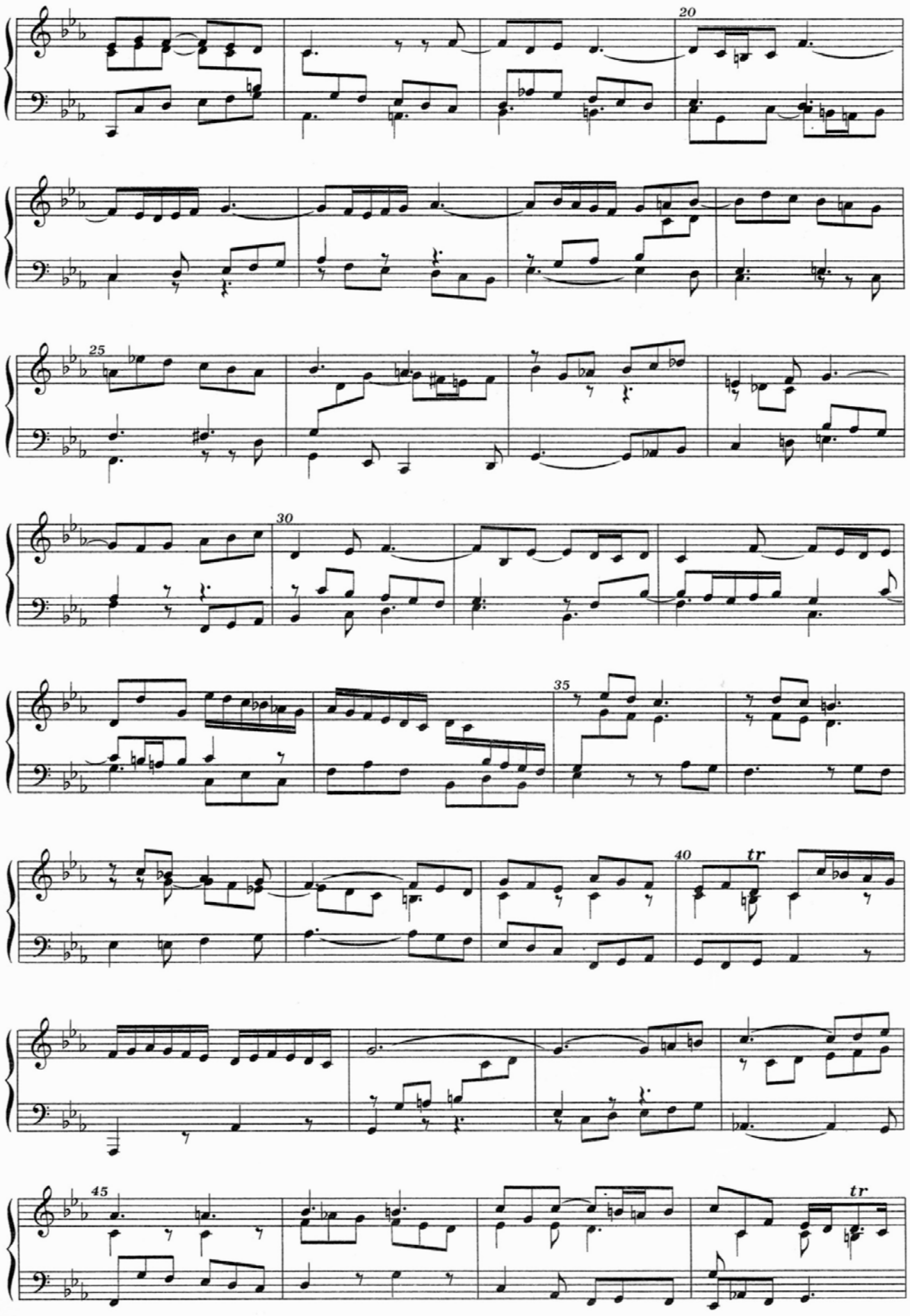

15
20
25
30

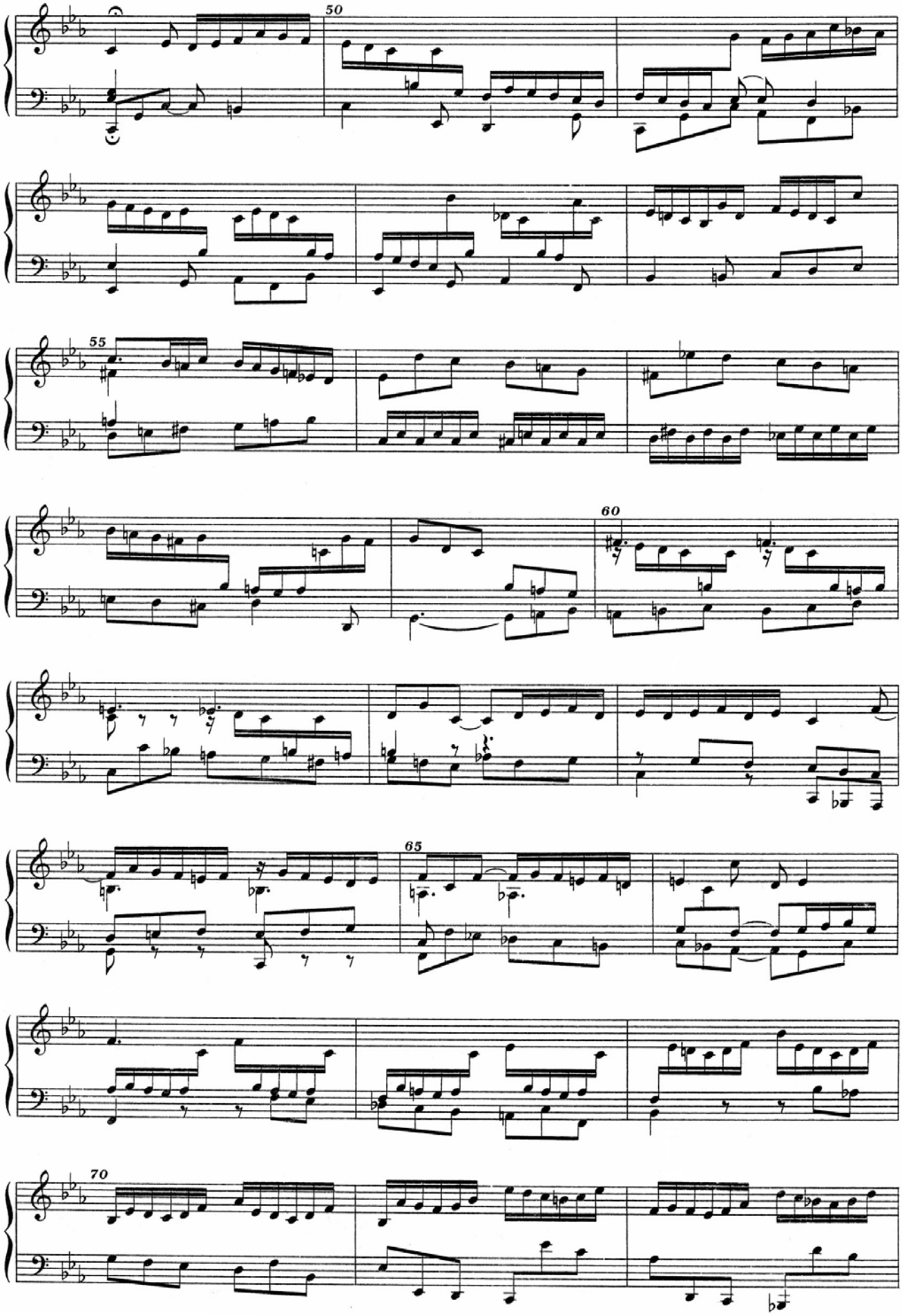

35
40
45

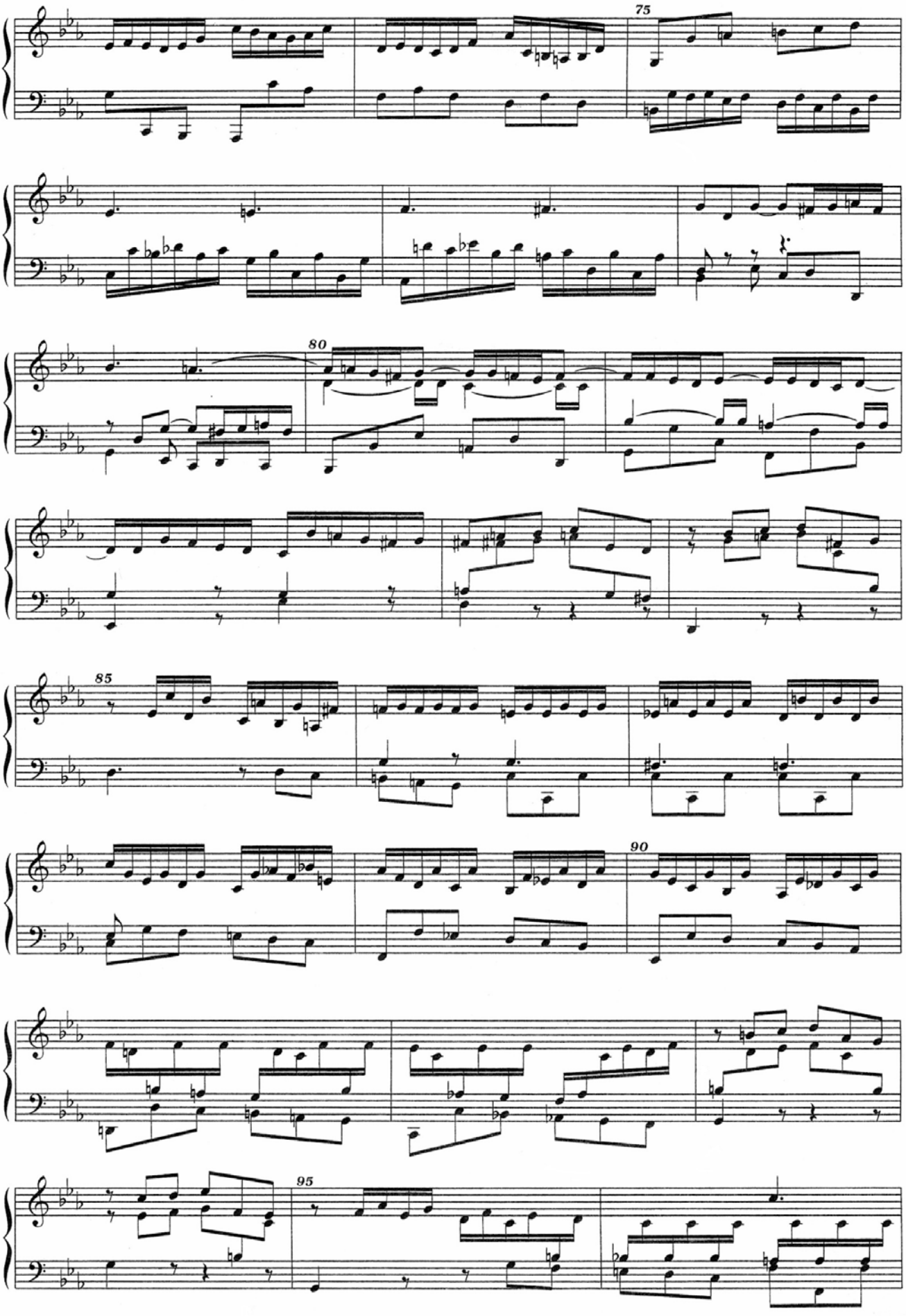


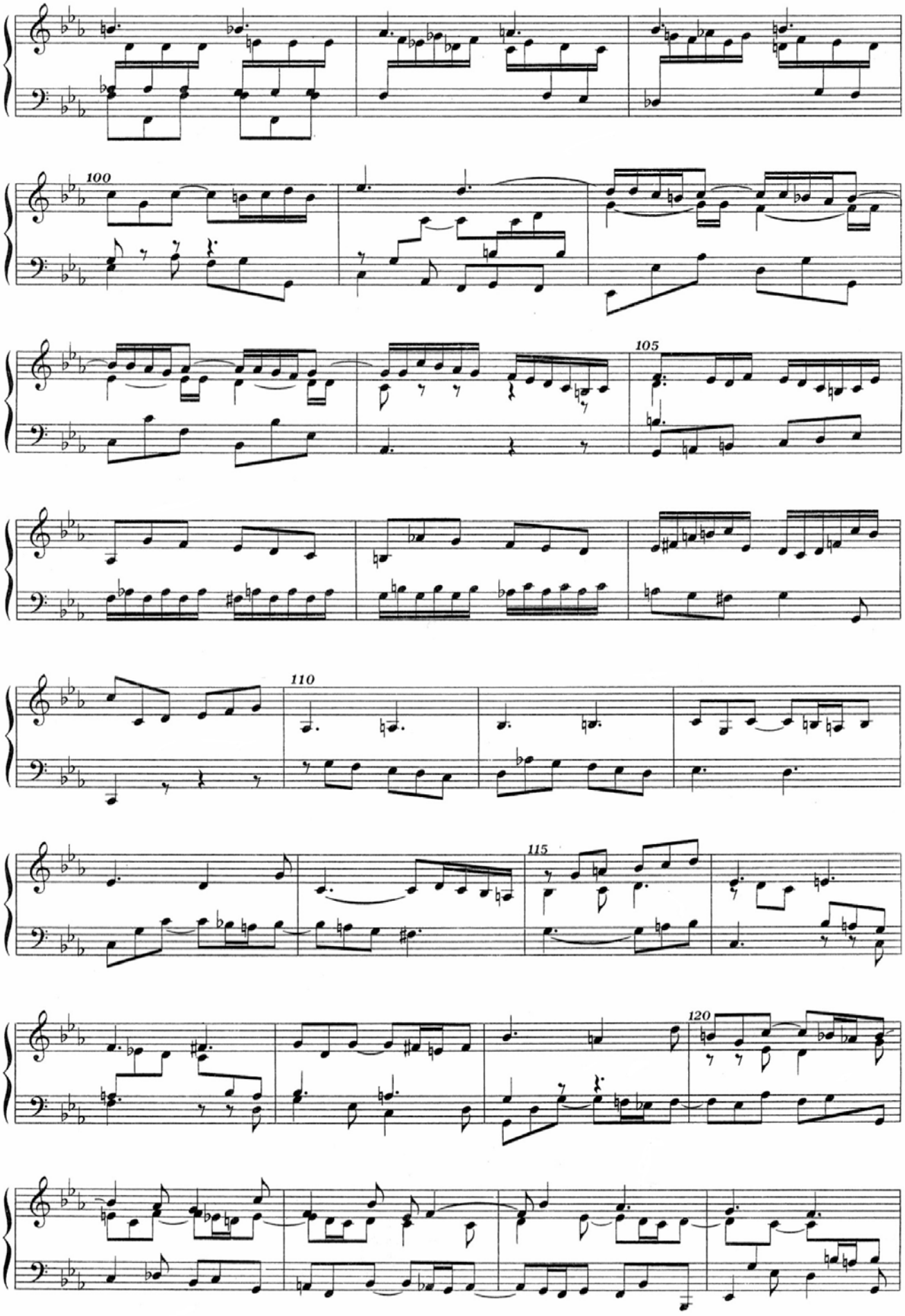
Fuga

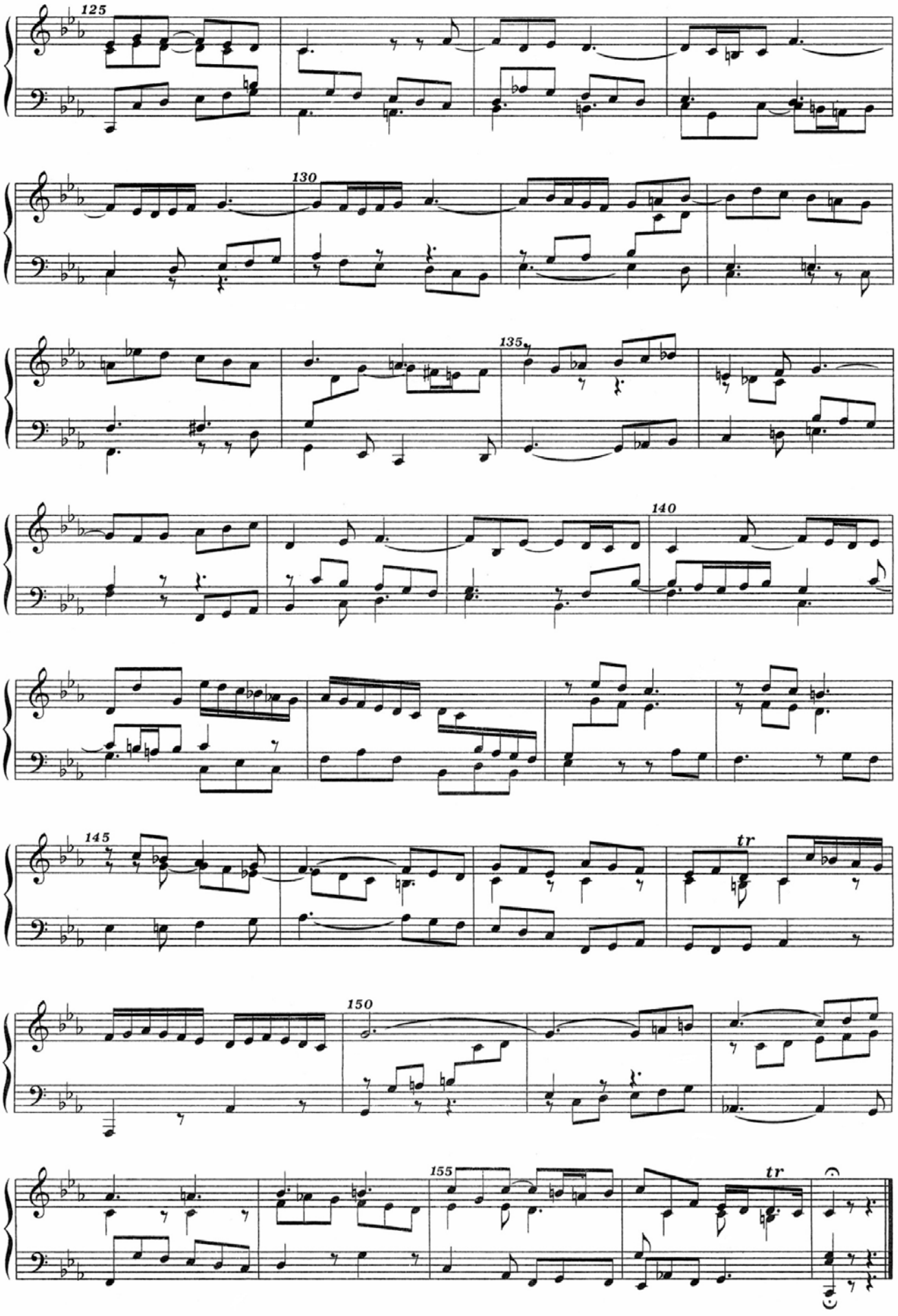



20
25
30
35
40
tr
45
tr

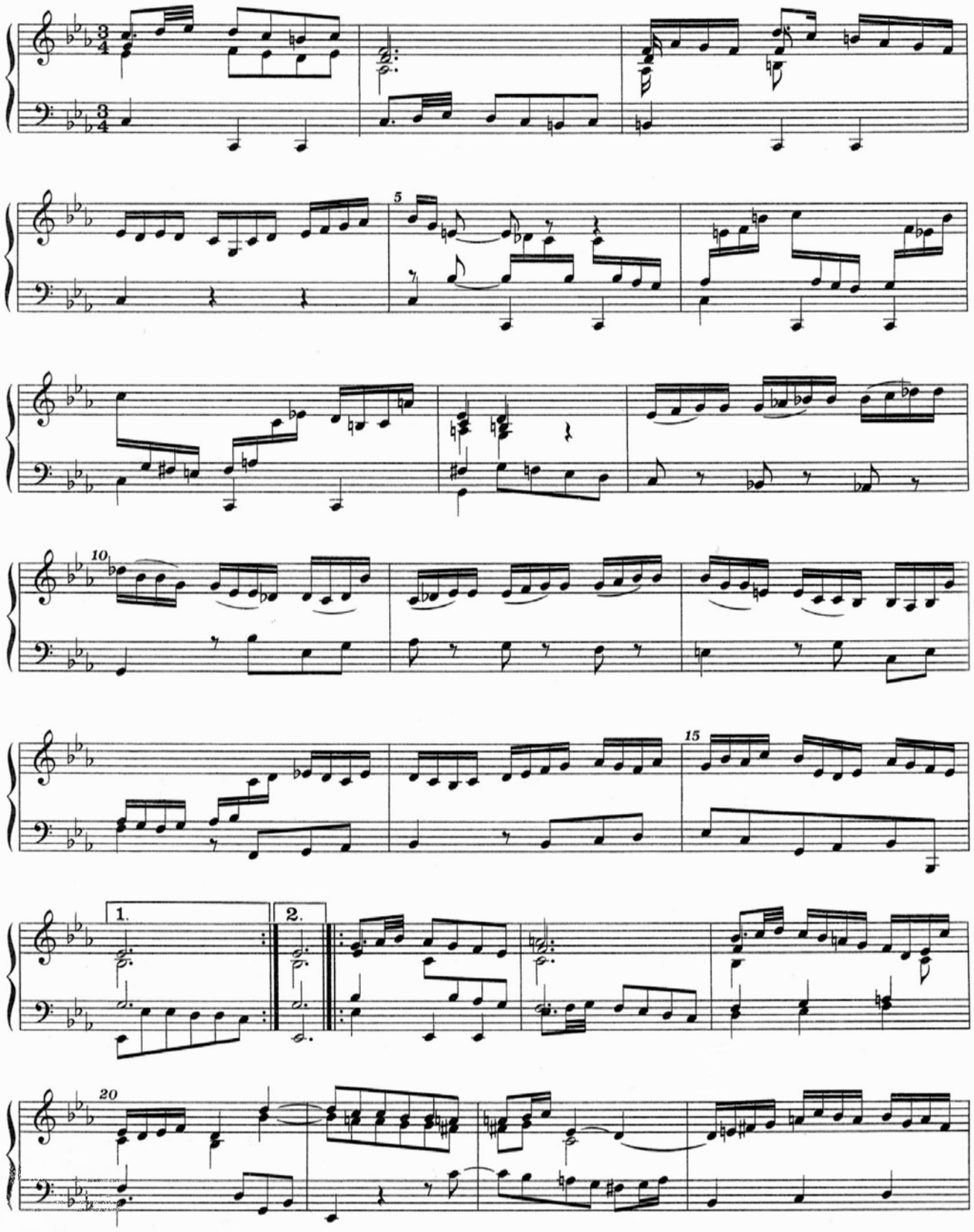

50
55
60
65
70

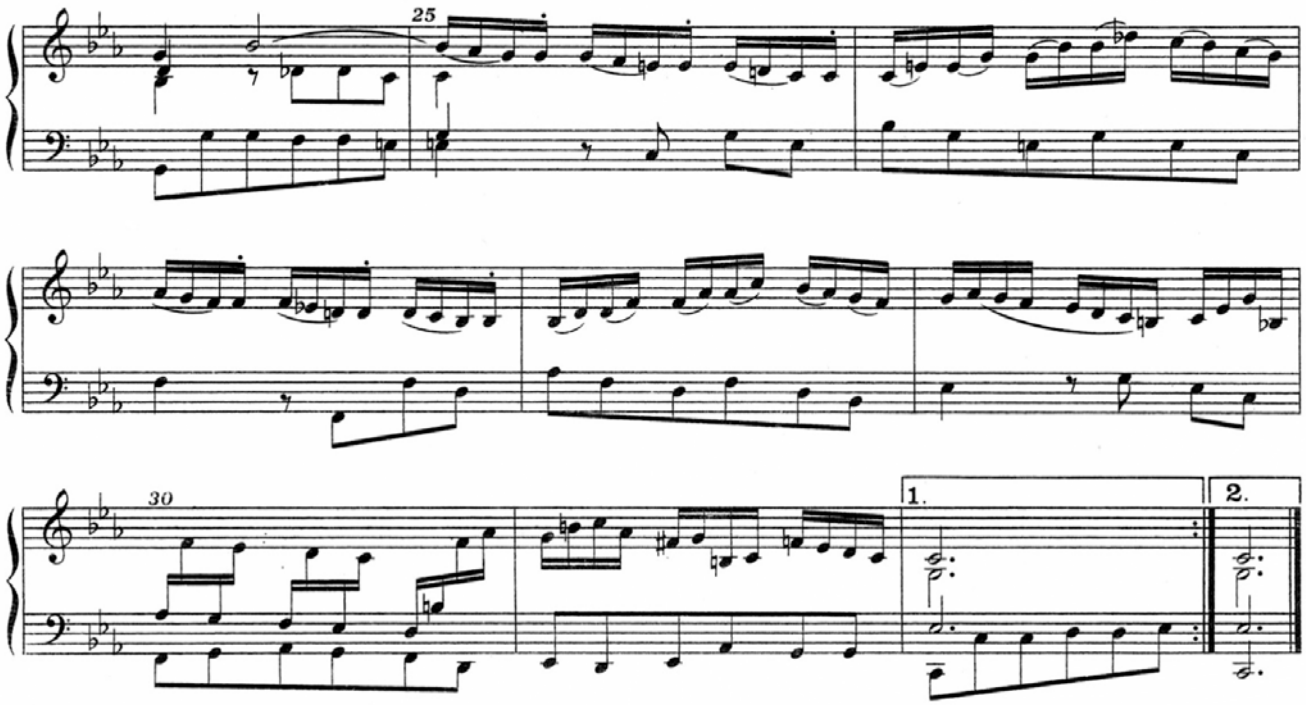

75
80
85
90
95


100
105
110
115
120

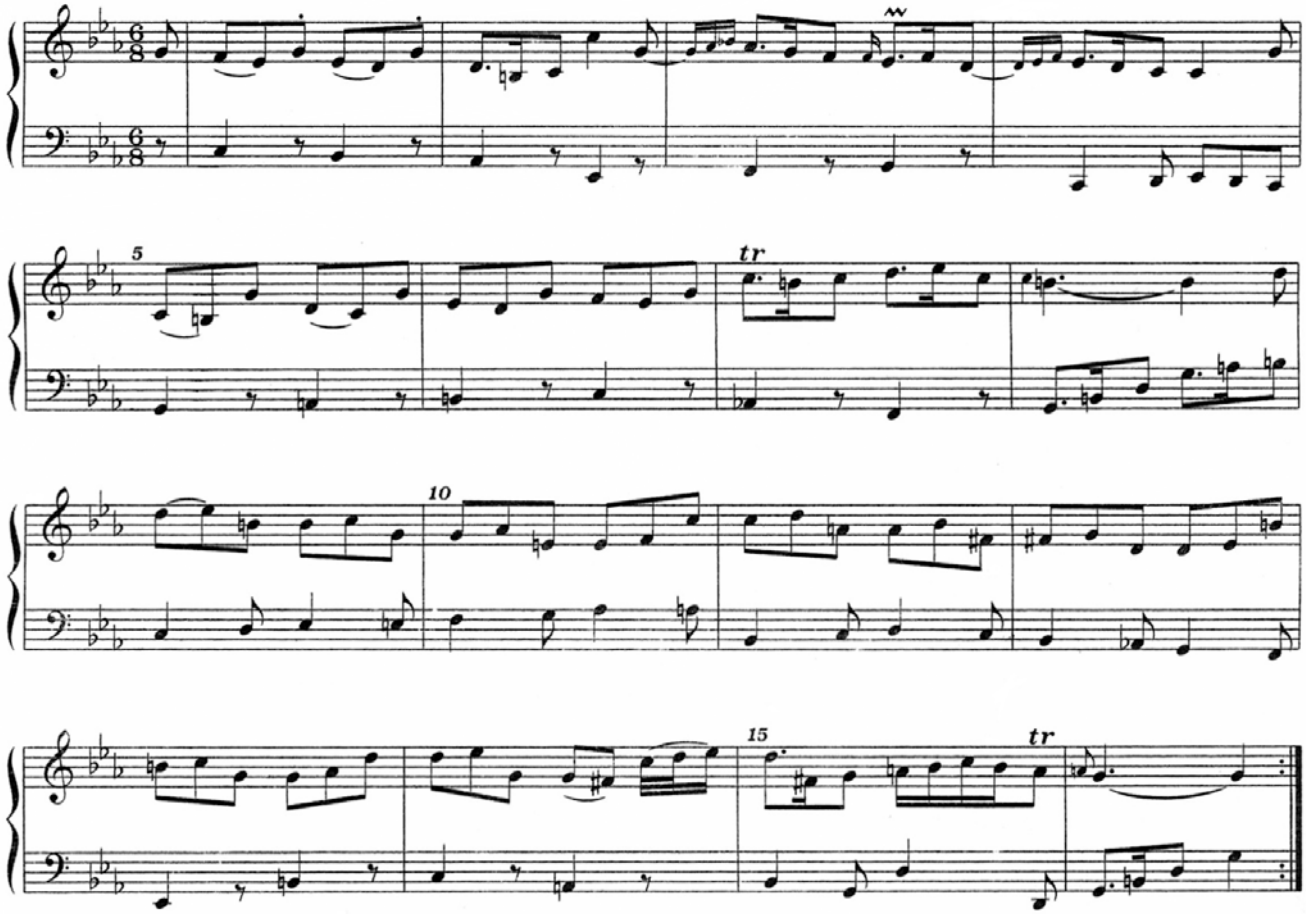

125
130
135
140
145
tr
150
155
tr

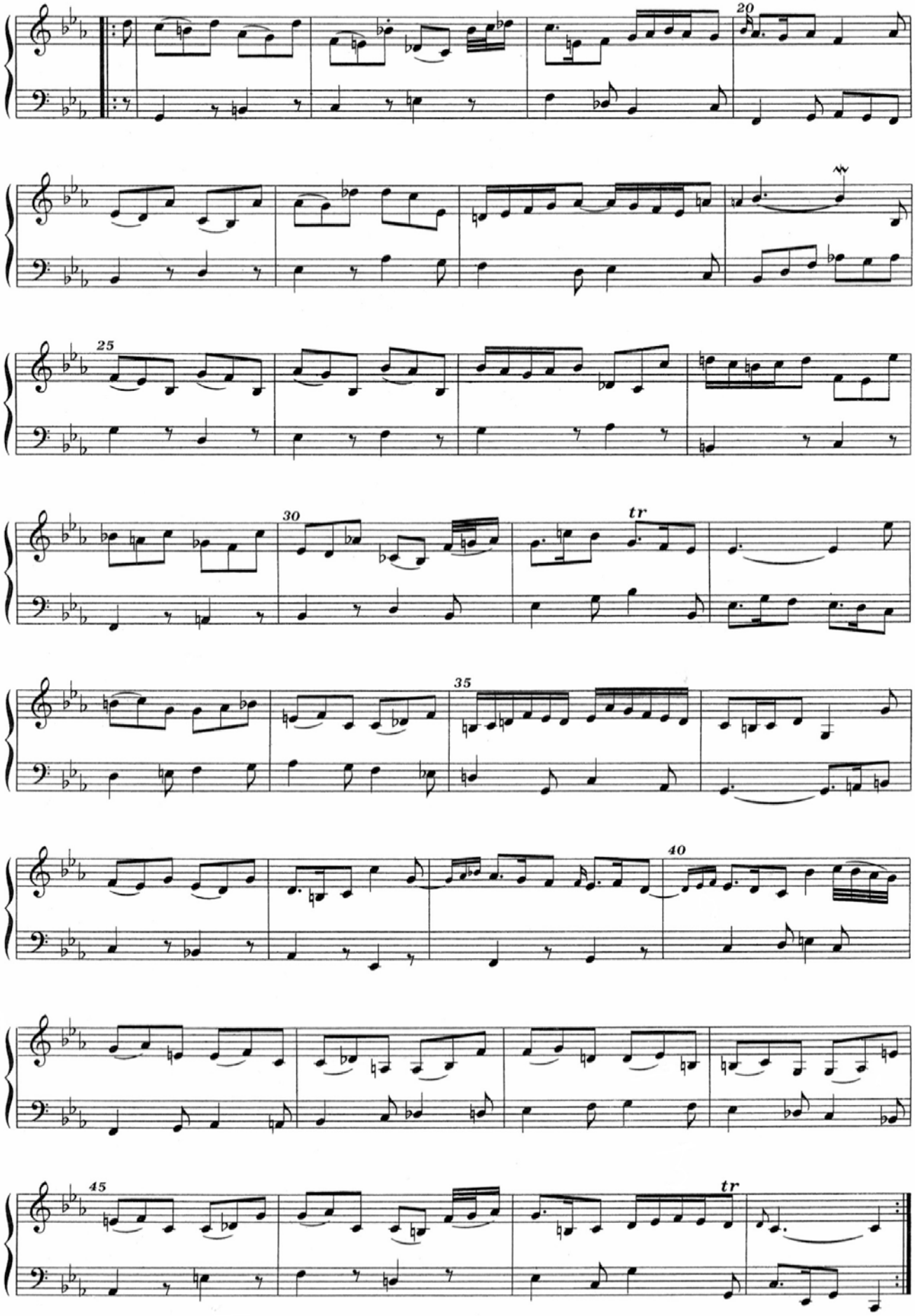
Sarabande



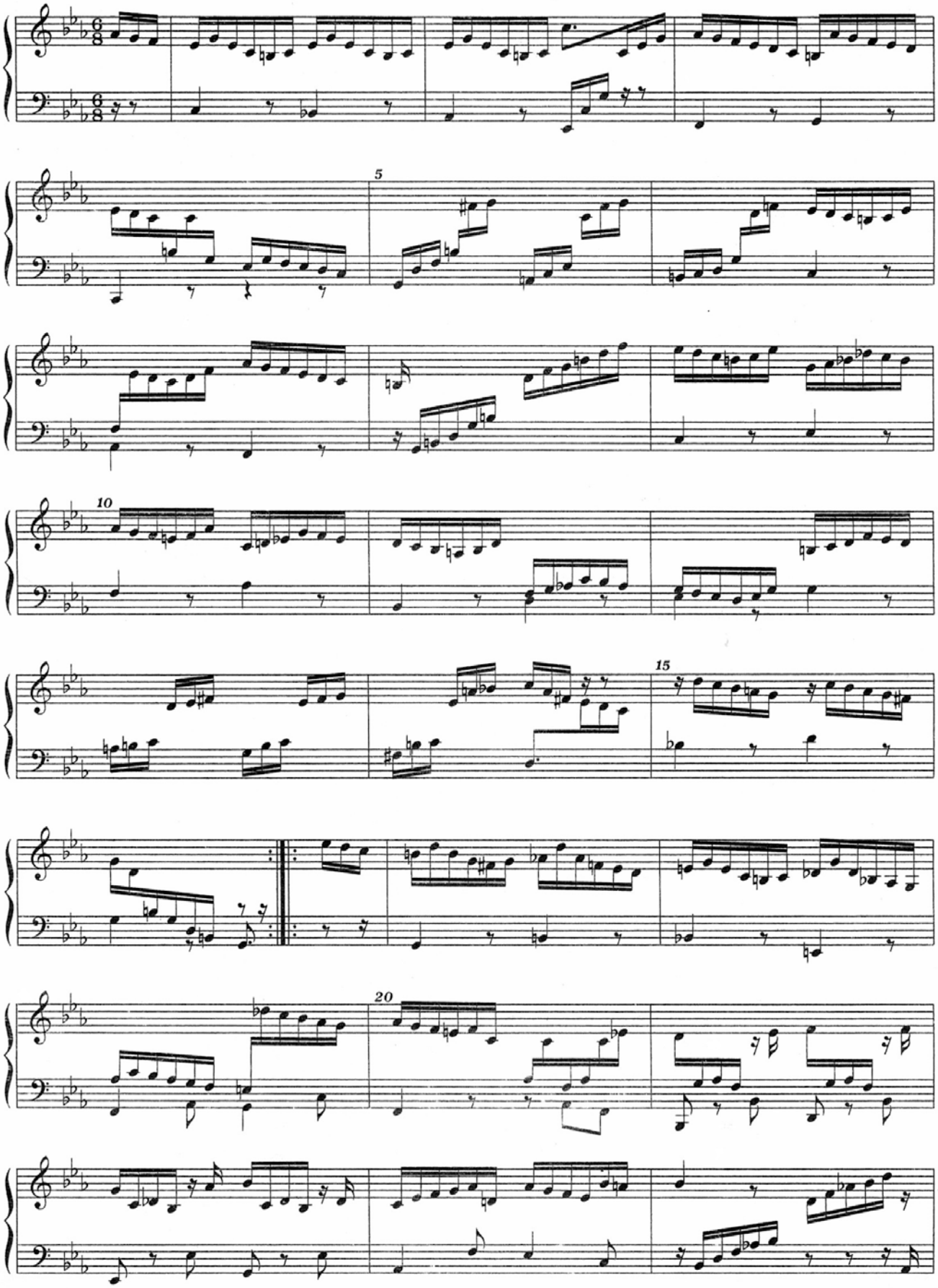


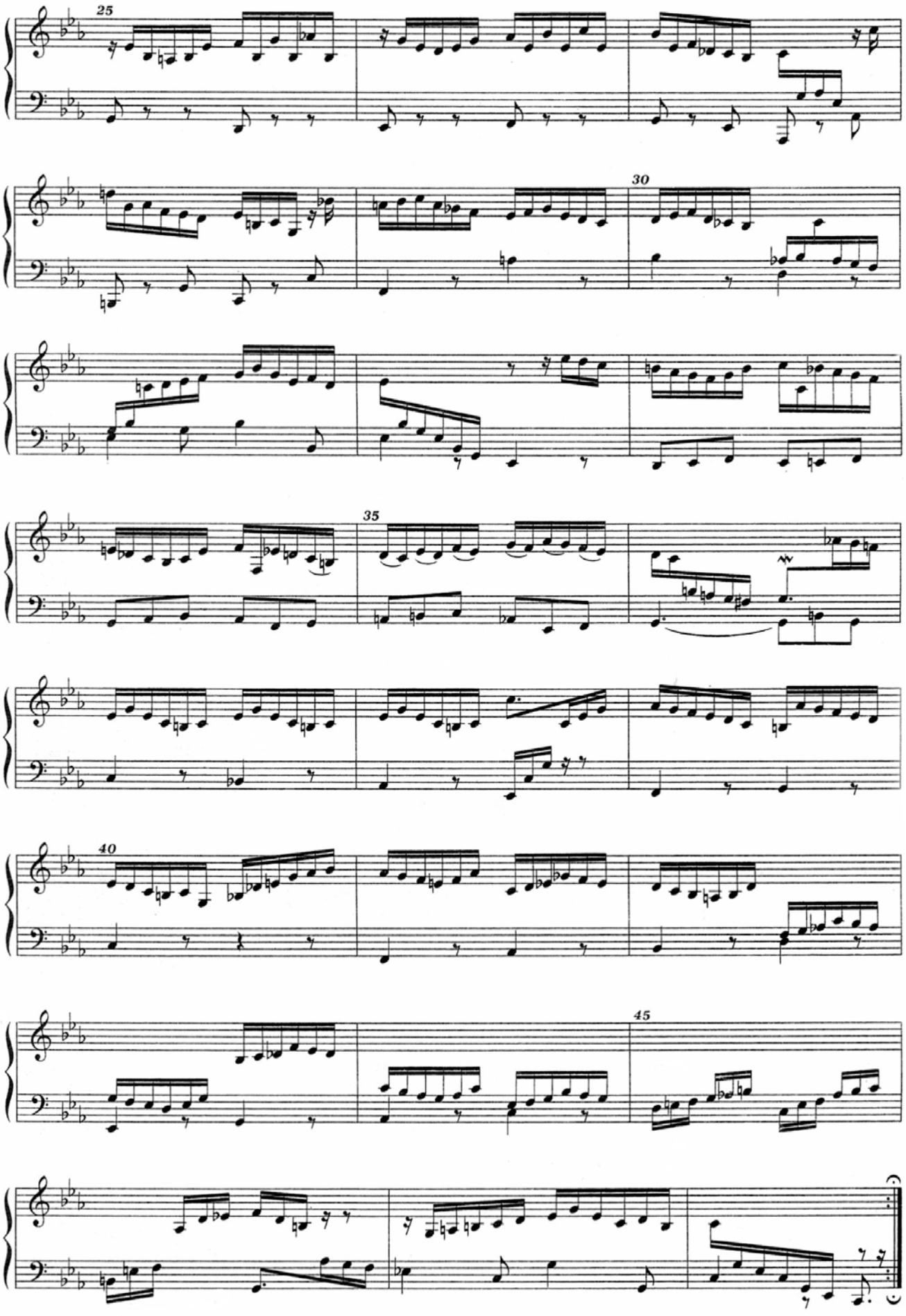
Gigue




20
25
30
tr
35
40
45
tr

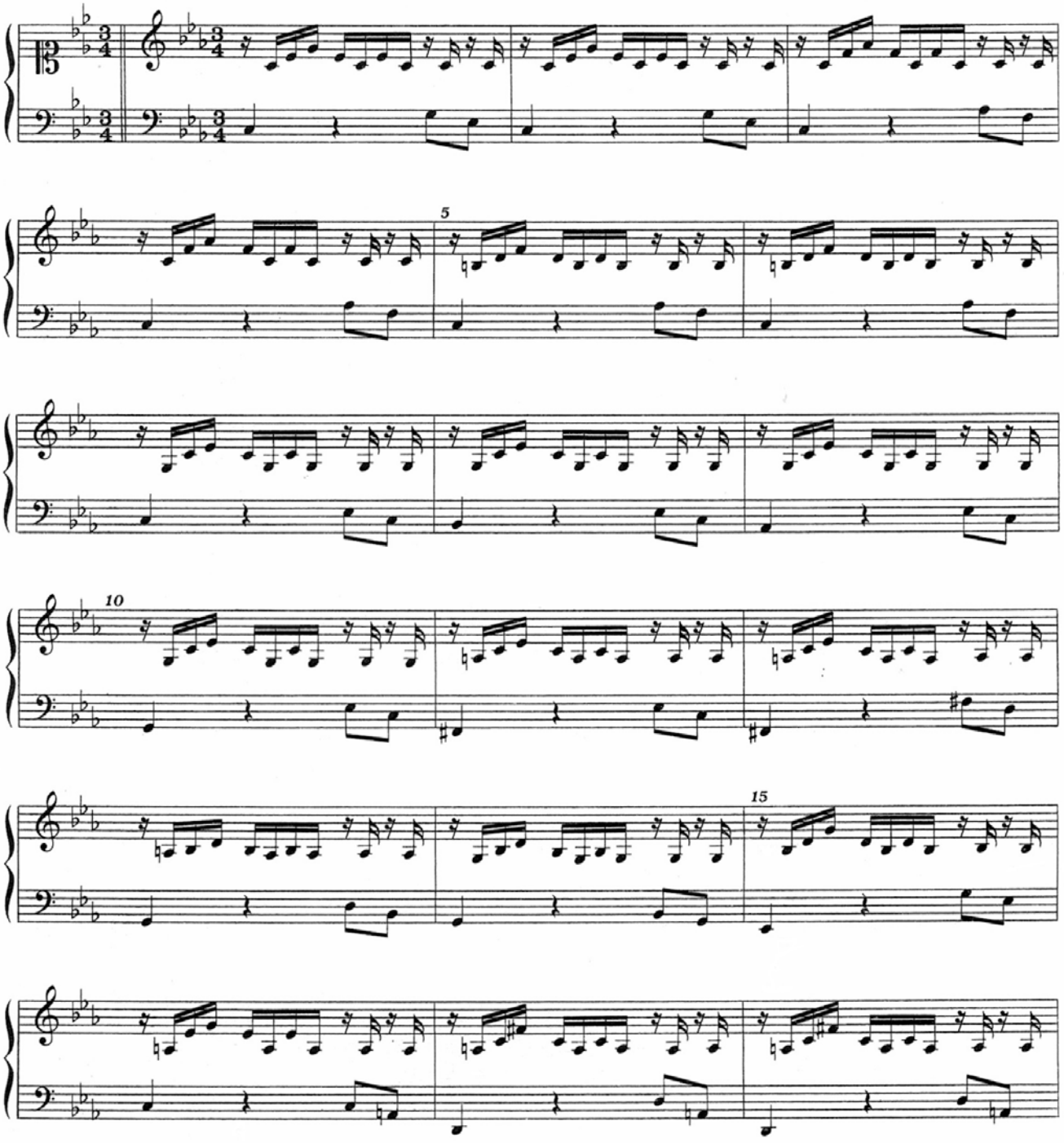
Double

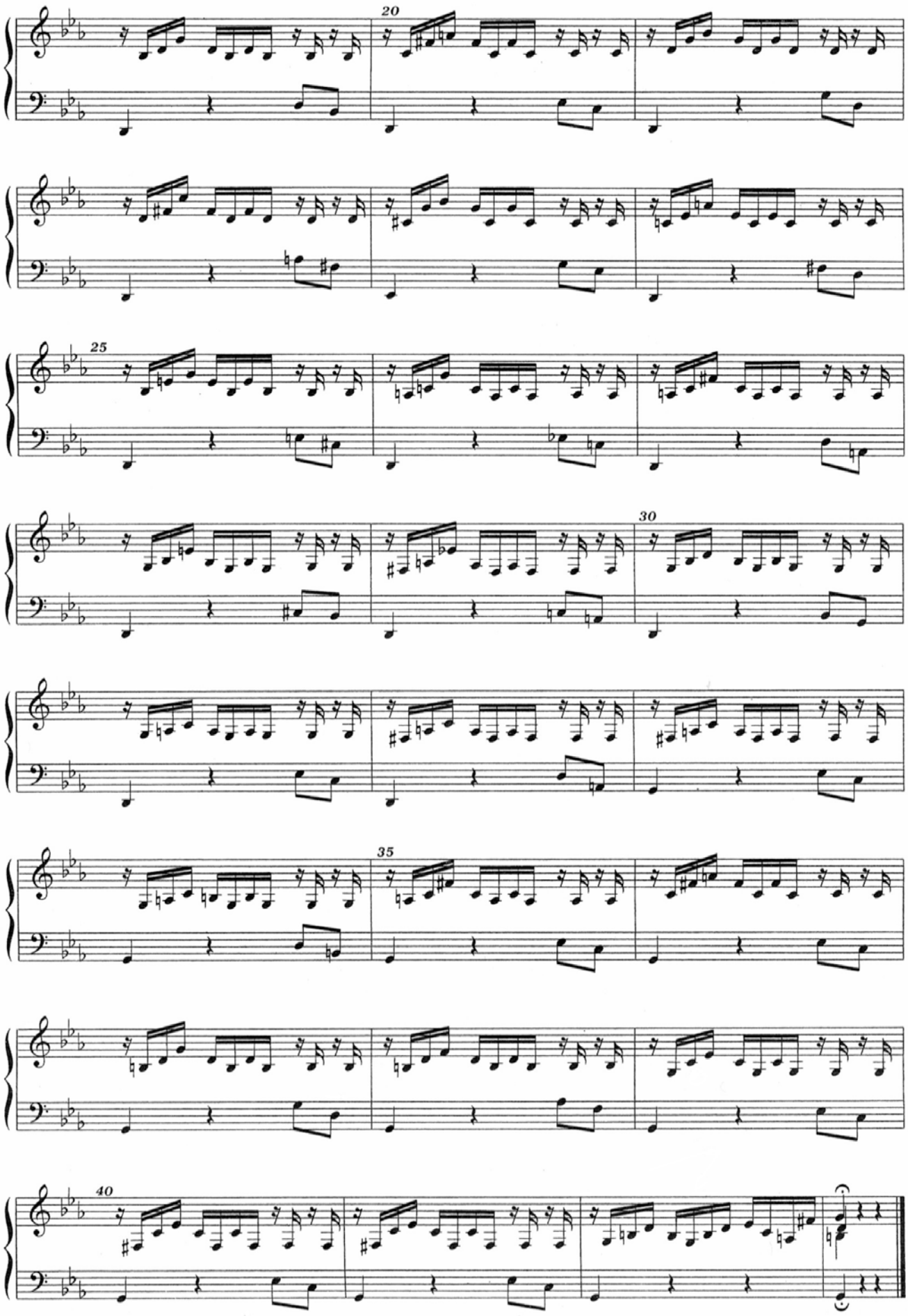



25
30
35
40
45

PRELUDIO *IN DO MINORE (BWV 999)*

Praelude




20
25
30
35
40

STAMPERIA MUSICALE E. CIPRIANI

38068 Rovereto (TN) Italia

Contrada dei Tovi (Via Damiano Chiesa, 24)

Stampato in Italia - Printed in Italy - Gennaio 2021