



RAUM  
KLANG

# BACH: Solo

Tobie Miller

Drehleier, Hurdy Gurdy, Vielle à roue

# BACH: Solo

Tobie Miller

Drehleier, Hurdy Gurdy, Vielle à roue

# Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

## Partita Nr. 3 E-Dur, BWV 1006 18:17

- 1. Preludio 03:59
- 2. Loure 04:31
- 3. Gavotte en Rondeau 03:16
- 4. Menuet 1 – Menuet 2 02:50
- 5. Bourée 01:32
- 6. Gigue 02:09

## Suite Nr. 1 G-Dur, BWV 1007 18:09

- 7. Prélude 02:57
- 8. Allemande 04:32
- 9. Courante 03:04
- 10. Sarabande 02:41
- 11. Menuet 1 – Menuet 2 03:25
- 12. Gigue 01:28

## Suite Nr. 2 d-Moll, BWV 1008 20:04

- 13. Prélude 03:46
- 14. Allemande 03:17
- 15. Courante 03:01
- 16. Sarabande 04:01
- 17. Menuet 1 – Menuet 2 03:29
- 18. Gigue 02:28

## BACH: Solo

Im Begleitheft zu seiner Aufnahme von Bachs Solo-Cellosuiten (2006) reflektiert der berühmte Cellist Jaap ter Linden: „Was für ein außerordentliches Glück wir haben! Nicht nur sind wir auf der Welt, um Musik zu machen, diese mächtigste unter allen Formen der Kunst, sondern wir werden auch alle irgendwann im Leben mit Bach konfrontiert...“

Ja, wir haben wirklich Glück!

Johann Sebastian Bachs Musik ist ein Leitmotiv in meinem musikalischen Werdegang. Ich bin mit seiner Musik aufgewachsen. Ich habe sie in verschiedensten Formen und Variationen gehört und gespielt, sowohl in der Originalfassung als auch in Adaptionen. Es ist daher ganz natürlich, dass ich selbst einige seiner schönsten Solowerke für mein Instrument adaptierte. Wir können nicht erfahren, ob Bach selbst die Drehleier kannte: sie war jedoch zur Zeit seines Lebens ein Lieblingsinstrument der französischen Oberklasse. Die große Anzahl von Kompositionen für Drehleier in Frankreich zeugt von ihrer Beliebtheit. Dennoch scheint sie nur in Frankreich eine solche gehobene Stellung gehabt zu haben; in anderen Ländern blieb die Drehleier eher ein einfaches Volksinstrument. Falls Bach dieses In-

strument kannte, dann wohl eher als ein Bauern- oder Bettlerinstrument – aber das wissen wir nicht genau.

Dieses Projekt ist im Wesentlichen mein eigenes Geisteskind. Ich habe keinen historischen Beleg dafür gefunden, dass Bachs Musik auf der Drehleier gespielt wurde. Trotzdem: als Musikerin, die sich darauf spezialisiert hat, „Alte Musik“ auf historischen (den „richtigen“) Instrumenten mit historischer Aufführungspraxis zu spielen, verwende ich für diese Aufnahme historische Fingersätze und Spieltechniken, wann immer es möglich ist. Diese werden sehr detailliert von Drehleierspielern des 18. Jahrhunderts, wie Jean-Baptiste Dupuits und François Bouin, in deren Lehrbüchern beschrieben. Zudem verwende ich verschiedene „moderne“ Spieltechniken (insofern man sie als solche bezeichnen kann); genaugenommen „entlehne“ ich Spieltechniken anderer barocker Saiteninstrumente: so zum Beispiel das Pizzicato (das Anzupfen der Bordunsaiten) sowie das Vorwärts- und Rückwärtsdrehen der Kurbel, um die abgesetzte Artikulation einer Geige nachzuahmen.

Die vorliegenden Transkriptionen haben zum Ziel, Bachs Kompositionen so originalgetreu wie möglich wiederzugeben. Zu den Hauptänderungen gehören Registerwechsel (wenn z.B. ein Abschnitt den Tonumfang der Drehleier

übertrifft), Vereinfachungen kurzer mehrstimmiger Abschnitte und gebrochene Akkorde anstelle von Doppelgriffen (da die Drehleier nur jeweils eine Note auf einmal spielen kann). Ich mache nur wenig Gebrauch von Bordunsaiten und der Schnarre (zum Erzeugen rhythmischer Schnarrlaute, typisch für Volksmusik und auch im französischen Barock). Durch das Reduzieren eines typischen Borduninstruments auf eine einzige, melodisch klingende Saite entsteht eine gewisse Zerbrechlichkeit, durch welche nicht nur die wunderschönen subtilen Nuancen der Drehleier hervorgehoben werden, sondern auch ihre besonderen mechanischen Eigenschaften. Tasten- und Kurbelgeräusche gehören also zu dem Gesamteindruck dieses Instruments und können und sollten nicht vermieden werden: es ist schließlich keine Geige!

Ich spiele auf einer Tenor-Drehleier, 2008 von Wolfgang Weichselbaumer gebaut. Die gesamte Aufnahme wurde auf tiefen G- und C-Melodiesaiten gespielt, ähnlich den zwei tiefsten Saiten einer Bratsche, und verwendet gleich wie die (Barock-)Bratsche umspinnene Darmsaiten.

Dieses Projekt wurde 2011 durch die großzügige Unterstützung des Canada Council for the Arts ermöglicht.

Tobie Miller

## Bachs Werke

Bachs Werke für Solo-Violine oder Solo-Cello gehören zu der am häufigsten aufgenommenen Musik überhaupt. Die älteste noch erhaltene Aufnahme einer Bach'schen Komposition ist das Menuet I der Violin-Partita in E-Dur, eingespielt 1892 von Yuly Konyus. Seitdem haben viele bekannte Streicher häufig mehr als eine Fassung kompletter Werke von Bach aufgenommen, wie in einer Art Suche nach dem heiligen Gral. Darüber hinaus gibt es eine lange Tradition, Bachs Kompositionen für andere Instrumente, als für die sie ursprünglich geschrieben wurden, umzuarbeiten – bereits zur Zeit der Entstehung dieser Werke in den 1720ern. Bachs Schüler, Johann Friedrich Agricola, berichtet: „Ihr Verfaßer spielte sie [Violin-Sonaten und -Partiten] selbst oft auf dem Clavichorde, und fügte von Harmonie so viel dazu, als er für nöthig befand.“ Drei vollständige mehrsätzliche Werke und mehrere einzelne Sätze für Solo-Violine oder Solo-Cello sind in zeitgenössischen Transkriptionen, zum Teil in Bachs eigener Handschrift, für Laute oder Tasteninstrument überliefert. Später schrieb Bach das Präludium in E-Dur (in dieser Aufnahme erhalten) in eine Sinfonia D-Dur für Solo-Orgel mit Trompeten, Oboen, Pauken und Streichern um: diese Sinfonia eröffnet die Kantate 29. In einigen Fällen liegt die Attraktion eines Stückes für

ein kleines Soloinstrument in dessen Fähigkeit, den Klang eines größeren Ensembles hervorzurufen. Dieses trifft besonders bei so umfangreichen Werken wie der bekannten Ciaccona oder der Fuge der Violin-Sonate in C-Dur zu. Auch lange Orgelpunkte kommen in dieser Musik sehr oft vor. Sie helfen den Eindruck hervorzurufen, dass man vielen oder größeren Instrumenten oder in einem großen Saal zuhört. Trotzdem sind diese Werke meist eher virtuos als statisch. Neben Orgelpunkten kommen viele Bariolage-Effekte vor, mit schnellem Wechsel zwischen zwei benachbarten Saiten, und, interessanterweise besonders in den Cello-Suiten, viele dudelsackähnliche Effekte, welche an Volksmusik erinnern.

Die meisten von Bachs Cello-Suiten sind sehr idiomatisch geschrieben und machen erfolgreichen Gebrauch von offenen Saiten. Zum Beispiel findet sich in der ersten Suite am Anfang der meisten Sätze ein G-Dur-Akkord mit zwei offenen Saiten und einer großen Terz darüber. Schon im Präludium können wir sehen, wie Bach den gesamten Umfang des viersaitigen Cellos auslotet, von der tiefsten Saite bis zur höchsten Fingerposition, welche in diesen Werken verlangt wird. Er benutzt hier eine Standard-Improvisationstechnik: arpeggierte Akkorde, aber später auch Tonleiterläufe. Fast die Hälfte des Satzes besteht aus ausgeklügelten Orgelpunkt-Effekten über offenen Saiten, darunter eine chromatische

Tonleiter über einem Orgelpunkt, welche kurz vor dem Ende zu einem Höhepunkt führt. Die Arpeggien des Präludiums werden in der Allemande durch Tonleitern als Hauptmotiv ersetzt, die Courante fängt mit großen Sprüngen an und blockartige Akkorde geben dem Anfang der Sarabande einen ganz neuen Charakter.

Der Kontrast zwischen den zwei ersten Cello-Suiten bewirkt, dass sie einander so sehr ergänzen, als ob sie als zusammengehörendes Paar konzipiert seien. Die zweite Suite ist die dramatischere und erinnert an französische Musik: besonders an das reichhaltige Repertoire für Bassgambe, von dem vieles – wie eben die zweite Cello-Suite – in d-Moll steht. In dieser Suite spielt Bach mit der Quinte zwischen den beiden oberen Saiten, welche wir am Anfang des Präludiums und einiger anderer Sätze hören. Der Dominantseptakkord in seiner merklich dissonanten dritten Umkehrung spielt insbesondere in der Allemande eine wichtige Rolle. Diese erinnert an ein französisches Double: eine verzierte Fassung eines einfachen Originals. Die Gigue ist im Stil ländlicher und enthält eine unverkennbare Nachahmung eines Dudelsacks. Dieser wird im Schlusschor der Cantata burlesque (der „Bauernkantate“) mit der Schenke in Verbindung gebracht.

Die Überschrift „Libro Primo“ auf der Titelseite seiner sauberen Abschrift der Sonaten und

Partiten suggeriert, dass Bach vielleicht seine Sammlungen von Stücken für Solo-Violine und für Solo-Cello als zueinander gehörig konzipiert hat. Diese Annahme wird zusätzlich unterstützt durch die Ähnlichkeit der Anfangsgeste des Präludiums zum Anfang der dritten Cello-Suite: in beiden erklingt der Tonika-Akkord, über zwei Oktaven im Dreiertakt nach unten arpeggiert. Darüber hinaus findet sich in verschiedenen Quellen beider Sätze die Tempoangabe Presto. Im Violin-Präludium finden wir viele virtuose Bariolage-Effekte über einem Orgelpunkt, im Stil eines italienischen Konzerts, wie zum Beispiel Vivaldis Violinkonzert „Il grosso Mogul“, welches (wie dieses Präludium) auch in einer Bach-Transkription für Orgel überliefert ist. Der Anfangsorgelpunkt im Präludium dauert 32 Takte. Fast die Hälfte des Satzes besteht aus Orgelpunkten auf den oberen zwei Saiten der Violine, wodurch die Subdominante ungewöhnlich stark hervorgehoben wird. In dieser Partita kommen Sätze in modischem französischem Tanzstil (Loure), gemischtem Stil (Gavotte en Rondeaux), Sonatenstil (Bourée und Gigue) und mehr ländlichem, musetteartigem Stil (Menuet II) vor. Das Gesamtwerk ist auch in einer von Bach selbst hergestellten Fassung für ein uns unbekanntes Instrument überliefert: vielleicht war es eine Laute, aber wahrscheinlicher ein Tasteninstrument, wie zum Beispiel Klavichord oder Lautenwerck (Lautenklavier). Man könnte auch an

das Bogenclavier oder die Claviergambe denken, ein Tasteninstrument mit einem geharzten Rad, nicht unähnlich dem Rad der Drehleier. Agricola schlägt ein solches Instrument für die Cantabile-Melodien der Geige, Flöte oder Oboe vor. Wir wissen, dass Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel im Jahr 1753 auf einem solchen Instrument gespielt hat. Er schreibt darüber im „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ sehr angenehm beeindruckt und hat später auch eine Sonate für das Bogenclavier geschrieben.

Domen Marinčič

Übersetzung: Frauke Jurgensen



## Tobie Miller

Die kanadische Drehleier-SpielerIn, Blockflöristin und Sängerin Tobie Miller wuchs in einer Familie klassischer Musiker auf. Nach einem Studium der Aufführungspraxis Alter Musik (B.Mus) an der McGill University in Montreal zog es sie nach Basel in der Schweiz, wo sie ihre Studien an der renommierten Schola Cantorum Basiliensis fortführte (Aufbaustudium Diplom 2008 mit Prädikarsexamen, M.A. Musikpädagogik 2012). Ihre Arbeit in Basel wurde von Stipendien des Kanadischen Kulturrats und des J.B.C. Watkins Award unterstützt. Darüber hinaus erhielt sie 2011-2012 ein weiteres Stipendium des Kanadischen Kulturrats für ihre Arbeit auf der barocken Drehleier und ihre Transkription der Bach'schen Solowerke für Cello und Violine für die Drehleier.

Inzwischen ist Tobie Miller in Basel zu Hause, wo sie weiterhin konzertiert und CDs einspielt, solistisch und mit verschiedenen Ensembles, wie dem Ensemble Baroque de Limoges (Einspielung der Concerti von Haydn und Mozart für das Label Laborie), Les Musiciens de Saint Julien (Aufnahmen für Alpha), Per-Sonata (für das Label Christophorus), Le Miroir de Musique (Ricercar), Leones (Christophorus und Naxos) und natürlich mit ihren eigenen Gruppen, La Rota und Ensemble Danguy.

Die Debüt-CD des Ensembles Danguy, La Belle Vielleuse, mit Sonaten des 18. Jahrhunderts für die Drehleier, erschien 2017 bei Ricercar und wurde von der Kritik mit großem Lob bedacht.

Als eine der ganz wenigen Drehleier-Spielerinnen, die über die Alte Musik zu diesem Instrument kamen, gilt Tobie Miller heute als herausragende Virtuosa auf der barocken Drehleier und konzertiert in diversen Formationen; unter anderem im Duo mit dem österreichischen Drehleier-Spieler Matthias Loibner, aber auch mit bekannten Dirigenten wie Jordi Savall, Christophe Coin und Wieland Kuijken. Neben ihrer intensiven Konzerttätigkeit unterrichtet sie jedoch auch regelmäßig bei Workshops und Festivals wie dem Over the Water Hurdy – Gurdy Festival, Les Journées de La Flûte à Bec, Asociación Ibérica de la Zanfona, Sherborne Early Music Society und an der Schola Cantorum Basiliensis. Im Jahr 2015 war sie außerdem als Solistin zum 11. Internationalen „Zona de la Zanfona“-Festival in Galizien eingeladen.

## BACH: Solo

In the liner notes to his 2006 recording of J.S. Bach's suites for solo cello, the celebrated baroque cellist, Jaap ter Linden, reflects: "What extraordinarily lucky people we are! Not only are we in this world to make music, this most powerful art form, we all are at some point in our lives confronted with Bach..."

Indeed, we are lucky!

The music of J.S. Bach has followed me throughout my musical life as a sort of leitmotif. I grew up listening to and playing his music in so many different and varied forms – both original versions and adaptations – that it was a natural next step to adapt some of Bach's most beautiful solo works for my instrument. Bach's music is often described as "universal", and has been transcribed, adapted for and adopted by numerous different instruments and musical genres. Whether Bach himself ever came into contact with the hurdy gurdy cannot be known: the hurdy gurdy was a favoured instrument of the French upper classes during Bach's lifetime, and the countless number of compositions for hurdy gurdy in France are a testament to its popularity. However, it seems to have only enjoyed such a noble position in France during this period: in other coun-

tries, the instrument remained in the realms of the lower levels of society. If Bach knew the hurdy gurdy, it was more likely in the context of a peasant or mendicant instrument, but it is impossible to know for sure.

Thus, this project is one of purely personal inspiration – I can see no historical evidence to play Bach's music on my instrument. Nevertheless, as a musician who otherwise specializes in historically informed performance of early music (on the appropriate instruments), I do use historical hurdy gurdy fingering and technique wherever possible, as described in great detail in the eighteenth-century French methods by contemporary hurdy gurdy players such as Jean-Baptiste Dupuits and François Bouin. To this, I add a great many "modern" techniques, if they could be described as such: more accurately, I use techniques borrowed and adapted from other baroque stringed instruments, such as pizzicato (plucking of the drone strings), and turning the wheel backwards and forwards (to play in a detached manner), like a violin.

The transcriptions aim to remain as faithful to Bach's original compositions as possible, and my main adaptations include changes of register when certain passages exceed the range of my instrument, the simplification of small polyphonic passages, and the use of broken chords

in lieu of double stops (as the hurdy gurdy can only play one note at a time). I have chosen to use both drones and trompette (i.e., buzzing articulation characteristic of the hurdy gurdy in both traditional music and the French baroque) sparingly. There is, of course a certain fragility in taking a “drone” instrument and reducing it to a single melody string for the majority of such a performance, a technique that brings out the beautifully subtle nuances of the hurdy gurdy as well as its intrinsic mechanical components. Sounds such as key and handle noise are part of the whole package, sound, and flavour of the instrument, and cannot be avoided – it is not a violin, after all.

I play a tenor hurdy gurdy, built by Wolfgang Weichselbaumer in 2008. The entirety of this recording is performed on low G and C melody strings, corresponding to the two lowest strings of the viola, and strung accordingly with wound gut.

The development of this programme was supported in 2011 by a generous grant from the Canada Council for the Arts.

Tobie Miller

## Bach's Works

Bach's works for unaccompanied violin or cello are among the most recorded music of all time. The Menuet I from the Partita for violin in E major, as played by Yuly Konyus in 1892, is the earliest surviving recording of any of Bach's compositions, and there has been a tendency for well known string players to record more than one version of complete sets, in what seems like their quest for the Holy Grail. Moreover, there is a long tradition of making arrangements for other instruments that stretches back to the 1720's, when these works were composed. Bach's pupil, Johann Friedrich Agricola, reports that Bach often played his violin sonatas and partitas on the clavichord, adding as much harmony as he deemed necessary. ("Ihr Verfaßer spielte sie selbst oft auf dem Clavichorde, und fügte von Harmonie so viel dazu bey, als er für nöthig befand.") Three complete multi-movement works for unaccompanied violin or cello, as well as several isolated movements, survive in contemporary transcriptions for lute or keyboard instruments, some of them in Bach's own hand. Bach later transformed the E-major Prelude (included on the present recording), transposed down to D major, into a Sinfonia for solo organ accompanied by trumpets, oboes, timpani and strings, to open Cantata 29. In some cases, the

effectiveness of a work played by a small solo instrument may depend in part on its ability to evoke music for large forces. This is particularly true in the case of expansive works such as the well known Ciaccona or the Fuga of the C-major Sonata for violin. Long pedal points are also a common feature of this music and help to create the impression that one is listening to larger instruments or is in a spacious performing venue. Overall, these works tend to be virtuosic rather than static. Along with pedal points there are frequent *bariolage* effects with quick alternations between two adjacent strings and, especially in the cello suites, an intriguing number of bucolic drone effects suggestive of folk elements.

Most of Bach's cello suites are very idiomatic and make effective use of the instrument's open strings. The first Suite features a G-major chord with two open strings and the major third on top; this is heard at the beginning of most movements. We do not even need to go beyond the Prelude to find Bach exploring the full range of the four-stringed cello, from the lowest open string to the highest position required in these works. He uses here a standard improvisation technique with arpeggiated harmonies, but later also introduces scalar passages. About half of the movement consists of sophisticated pedal effects based on open strings, including a chromatic scale over a pedal leading to a climax just

before the very end. The arpeggios of the Prelude give way to scales as the main motivic element in the Allemande, wide leaps open the Courante, and block chords ensure a different character again at the beginning of the Sarabande.

The first two cello suites contrast with and complement each other to such a degree that they seem to have been conceived as a pair. The second Suite is the most dramatic one and invokes French music, especially the rich repertoire for solo bass viol, much of which is also written in D minor. The Suite explores the fifth between the two top open strings of the cello, heard at the beginning of the Prelude and some other movements. The dominant seventh chord, in its most dissonant third inversion, plays a prominent role, especially in the Allemande, which resembles a French *double*, i.e., an ornamented version of some simpler original. The Gigue is more rustic in style and includes an unmistakable imitation of the bagpipe, an instrument associated with the tavern in the final chorus of Bach's *Cantata burlesque*, better known as the Peasant Cantata.

That Bach may have conceived his sets of pieces for unaccompanied violin and those for cello as complementary is suggested by the designation 'Libro Primo' on the title page of his fair copy of the sonatas and partitas. It thus seems appropriate for the two cello suites to be com-

plemented on this recording by the Partita for violin in E major, especially since the opening gesture of its Prelude resembles the opening of the third Suite for cello: a tonic chord, arpeggiated downward in triple time and spanning two octaves. Furthermore, the tempo indication *Presto* is found in sources of both movements. The Prelude for violin makes great use of virtuoso *bariolage* effects over a pedal point, in the style of an Italian concerto such as, for instance, Vivaldi's violin concerto *Il grosso Mogul*, which, like this Prelude, also survives in a version that Bach transcribed for organ. The initial pedal point in the Prelude persists for 32 bars and almost half of the movement consists of pedal points using the top two open strings of the violin, placing an unusual emphasis on the subdominant. Other movements of this Partita range from fashionable French dance (Loure), mixed style (Gavotte en Rondeaux) and sonata style (Bourée and Gigue) to the more rustic musette-like dance (Menuet II). The complete work also survives in Bach's own arrangement for an unknown medium, possibly the lute, but more probably a keyboard instrument such as the clavichord or the *Lautenwerk*. An intriguing choice would have been the Bogenclavier or Claviergambe, a keyboard instrument with a rosined wheel not unlike that of a hurdy gurdy, recommended by Agricola for imitating the cantabile melodies of the violin, flute, or oboe. Bach's son Carl Phi

lipp Emanuel is known to have performed on such an instrument in 1753. He mentions it favourably in his *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* and later wrote a sonata for it.

Domen Marinčič

## Tobie Miller

The Canadian singer, hurdy gurdy and recorder player, Tobie Miller, grew up in a family of classical musicians. After studies in Early Music Performance (B.Mus) at McGill University (Montreal, Canada), she moved to Basel (Switzerland) to pursue postgraduate studies at the prestigious Schola Cantorum Basiliensis (Aufbaustudium Diplom with High Distinction, 2008, and M.A. Musical Pedagogy, 2012). Her work in Basel was supported by two grants from the Canada Council for the Arts, and by the J.B.C. Watkins Award. She was the recipient of a further grant from the Canada Council in 2011-2012 for her work on the baroque hurdy gurdy and transcriptions of J.S. Bach's solo cello and violin repertoire for the same instrument.

Currently based in Basel, Tobie continues to perform and record both as a soloist and with numerous ensembles including the Ensemble Baroque de Limoges (recording of Haydn and Mozart concerti, on the Laborie label), Les Musiciens de Saint Julien (recording on Alpha label), Per Sonar (recordings on the Christophorus label), Le Miroir de Musique (recordings on the Ricercar label), Leones (recordings on the Christophorus and Naxos labels) and her own ensembles, La Rota and Ensemble Danguy. En-

semble Danguy's debut CD of eighteenth-century hurdy gurdy sonatas, "La Belle Vielleuse" was released in 2017 on the Ricercar label, to critical acclaim.

One of the only hurdy gurdy players to come to the instrument through early music, she is recognized as a virtuoso of the baroque hurdy gurdy, and performs in various formations, including in duo with the Austrian hurdy gurdy player, Matthias Loibner, as well as with well-known conductors such as Jordi Savall, Christophe Coin, and Wieland Kuijken. While maintaining a busy performing career, she also teaches regularly at workshops and festivals including the Over the Water Hurdy Gurdy Festival, Les Journées de La Flûte à Bec, Asociación Ibérica de la Zanfona, Sherborne Early Music Society, and at the Schola Cantorum Basiliensis. In 2015 she was the invited soloist for the Eleventh International Zona de la Zanfona festival in Galicia.

## BACH: Solo

Le célèbre violoncelliste baroque Jaap ter Linden remarque dans le livret de son enregistrement des suites pour violoncelle seul (Brilliant Classics, 2006) : « Quelle chance et quel bonheur ! Non seulement sommes-nous sur cette Terre pour faire de la musique, cet art d'une grande puissance, mais nous sommes aussi tous confrontés tôt ou tard à Bach... »

Quelle chance et quel bonheur, justement !

La musique de Jean-Sébastien Bach me suit dans ma vie de musicienne depuis le début. J'ai grandi en écoutant et en jouant sa musique sous des formes diverses et variées, tant en adaptations qu'en versions originelles. L'idée de transcrire pour mon instrument certaines des œuvres les plus riches et belles du répertoire m'a ainsi semblé des plus évidentes et naturelles. La musique de Bach est souvent décrite comme « universelle » et a été transcrite, adaptée et adoptée pour et par de nombreux instruments et styles musicaux. Nous ignorons si Bach a eu l'occasion de connaître la vielle à roue : la vielle était particulièrement à la mode parmi la noblesse en France à son époque et a connu une véritable renaissance dont les nombreuses partitions pour l'instrument sont le témoignage.

Malheureusement, le prestige de la vielle au 18<sup>ème</sup> siècle semble avoir été un phénomène uniquement français : ailleurs en Europe l'instrument resta dans des cercles plus modestes, notamment à la campagne ou dans les mains de musiciens mendiants. Si Bach a été en contact avec la vielle, c'est probablement dans ces contextes.

Ce projet suit donc purement mon inspiration personnelle — je ne vois aucune justification historique à interpréter la musique de Bach sur mon instrument, et je n'en cherche pas. Néanmoins, en tant que musicienne par ailleurs spécialisée dans l'interprétation historique de la musique ancienne (sur instruments d'époque), j'utilise autant que possible des doigtés et des techniques baroques qui sont décrits dans les méthodes de vielle du 18<sup>ème</sup> siècle par des viellistes célèbres tels que Jean-Baptiste Dupuits et François Bouïn. À ces techniques historiques j'ajoute plusieurs techniques qui pourraient être décrites comme « modernes » mais qui ne sont que des techniques empruntées aux autres instruments à cordes, notamment le pizzicato (en pinçant une corde de bourdon) et le jeu détaché du violon, qui se produit en tournant la roue en avant et en arrière.

Les transcriptions restent les plus fidèles possibles à la plume de Bach, et les adaptations que j'ai



dû faire pour l'instrument sont plutôt de l'ordre de changements de registre (quand la tessiture d'origine d'un passage dépasse celui de la vielle), de simplifications dans certains passages polyphoniques (la vielle n'étant pas capable de jouer deux voix en même temps), et d'accords brisés pour remplacer les doubles-cordes sinon impossibles à jouer sur la vielle. J'ai préféré utiliser les bourdons et les trompettes (articulation propre à la vielle, due au frottement d'un chevalier mobile) de manière assez discrète. De cette réduction d'un instrument à bourdon à une simple chanterelle (corde de mélodie) pour la majorité de ce programme résulte une certaine fragilité, qui fait ressortir non seulement les nuances subtiles et variées de la vielle à roue, mais aussi la construction mécanique de l'instrument. Les sons des touches et de la manivelle font partie intégrante du son et du grain de l'instrument et ne peuvent être évités – ce n'est pas un violon !

Je joue sur une vielle à roue ténor construite par Wolfgang Weichselbaumer en 2008. L'intégralité de cet enregistrement est jouée sur des chanterelles en sol et en do grave, qui correspondent aux deux cordes graves de l'alto, et qui sont montées en boyau filé.

Le développement de ce programme a été

soutenu en 2011 par une subvention du Conseil des Arts du Canada.

Tobie Miller

## Les oeuvres de Bach

Les pièces de Bach pour violon ou violoncelle seul font partie des oeuvres les plus enregistrées de tous les temps, depuis le Menuet I de la Partita pour violon en Mi majeur joué par Yuly Konyus en 1892 dans le plus ancien enregistrement d'une oeuvre de Bach parvenu jusqu'à nous. Nombre de violonistes et de violoncellistes célèbres ont enregistré plusieurs intégrales des oeuvres pour leur instrument dans ce qui pourrait être comparé à une quête du Graal.

Il existe de plus une longue tradition de transcriptions de ces pièces pour d'autres instruments qui commence dès leur époque de composition dans les années 1720. Johann Friedrich Agricola, un élève de Bach, relate que Bach jouait souvent ses propres sonates et partitas pour violon au clavicorde, ajoutant autant d'harmonies qu'il le jugeait nécessaire (*"Ihr Verfaßer spielte sie selbst oft auf dem Clavichorde, und fügte von Harmonie so viel dazu bey, als er für nöthig befand."*) Trois oeuvres complètes en plusieurs mouvements pour violon ou violoncelle seul, ainsi que plusieurs mouvements isolés, subsistent dans des transcriptions de l'époque pour luth ou instruments à clavier, certaines de la main de Bach lui-même. Bach a transformé le Prélude en Mi majeur (présent sur cet enre-

gistrement), transposé en Ré majeur, en une Sinfonia pour orgue seul accompagné par des trompettes, hautbois, timbales et cordes pour ouvrir la Cantate 29. La force d'une oeuvre pour instrument soliste repose parfois largement sur sa capacité à donner l'impression d'un effectif beaucoup plus grand. C'est particulièrement vrai dans le cas d'oeuvres élaborées comme la célèbre Chaconne ou la Fugue de la Sonate en Do majeur pour violon. Les longues notes de pédale, qui sont également un élément classique de ce répertoire, aident à créer l'illusion qu'on écoute un instrument plus grand ou qu'on se trouve dans une grande salle de concert. Cependant ces pièces sont dans leur ensemble davantage virtuoses que statiques. En dehors des pédales, on retrouve souvent des effets de bariolage avec une alternance rapide entre deux cordes voisines et — surtout dans les suites pour violoncelle — de nombreux effets de bourdon qui évoquent la musique populaire.

La plupart des suites de Bach pour violoncelle sont très idiomatiques et tirent parti de l'accord de l'instrument avec ses cordes à vide. Dans la première Suite, l'accord de Sol majeur avec deux cordes à vide et la tierce majeure au-dessus est présent au début de la plupart des mouvements. Bach explore dès le Prélude toute la tessiture des quatre cordes du violoncelle, de la corde à vide la plus grave à la position la plus

haute utilisée dans ces oeuvres. Il utilise une technique typique d'un style improvisé, avec des harmonies arpégées, et introduit aussi plus tard des passages en gammes. Des effets de pédale sophistiqués fondés sur les cordes à vide forment environ la moitié du mouvement, dont une gamme chromatique sur une pédale qui culmine juste avant la route fin. Les arpèges du Prélude laissent la place aux gammes comme motif principal dans l'Allemande, des grands sauts ouvrent la Courante et des doubles cordes donnent un nouveau caractère au début de la Sarabande.

Les deux premières suites pour violoncelle sont si complémentaires qu'elles semblent avoir été pensées en regard. La deuxième Suite, la plus théâtrale, puise son inspiration dans la musique française et en particulier dans le riche répertoire pour basse de viole seule dont la plus grande partie, comme cette suite, est écrite en ré mineur. La suite explore la quinte entre les deux cordes à vide les plus aiguës, notamment au début du Prélude. L'accord de septième de dominante dans son troisième renversement, qui est le plus dissonant, joue un rôle de premier plan, en particulier dans l'Allemande qui fait penser à un Double français (version ornée d'une mélodie plus simple). La Gigue est dans un style plus rustique et inclut une imitation très réussie de la cornemuse, un instrument aussi associé à la

taverne dans le chœur final de la Cantate burlesque, plus connue sous le nom « Cantate des paysans ».

Le fait que Bach ait pu concevoir ses cycles de pièces pour violon seul et pour violoncelle comme complémentaires est suggéré par la dénomination « Libro primo » sur la page de titre de la copie originelle des sonates et partitas. Il paraît donc approprié de présenter à la fois les suites pour violoncelle et la Partita pour violon en Mi majeur dans cet enregistrement, d'autant que le début de son Prélude rappelle l'ouverture de la troisième Suite pour violoncelle, un accord de tonique arpégé vers le bas sur une tessiture de deux octaves en rythme ternaire. L'indication de tempo *Presto* se retrouve de plus dans certaines sources des deux mouvements. Le Prélude pour violon utilise à très bon escient les effets de bariolage virtuoses sur une pédale, dans le style des concerti italiens tels le concerto pour violon de Vivaldi *Il grosso Mogul* qui, comme ce prélude, nous est aussi parvenu dans une version transcrite pour orgue par Bach. La pédale qui commence le Prélude dure 32 mesures; des pédales fondées sur les deux cordes à vide aiguës du violon occupent presque la moitié du mouvement et insistent de façon inhabituelle sur la sous-dominante. Les autres mouvements de cette Partita vont de la danse française en vogue (Loure), du style mélangé (Gavotte en

rondeau) et du style sonate (Bourrée et Gigue) au plus rustique Menuet II dans le style d'une musette. Toute l'oeuvre subsiste aussi dans l'arrangement de Bach pour un instrument inconnu, peut-être le luth, mais plus probablement un instrument à clavier comme le clavicorde ou le clarecin-luth. Il est fascinant d'imaginer que ces pièces aient pu être jouées au *Bogenclavier* (« clavier à archet ») ou *Claviergambe*, un instrument à clavier avec une roue colophanée comparable à celle de la vielle à roue et qu'Agricola recommande pour imiter les mélodies *cantabile* du violon, de la flûte ou du hautbois. On sait que Carl Philipp Emanuel, le fils de Bach, a joué sur un tel instrument en 1753 ; il le mentionne dans son *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* et a par la suite écrit une sonate pour l'instrument.

Domen Marinčič  
Traduction : Claire Piganiol

## Tobie MILLER

Tobie Miller, vielliste, flûtiste et chanteuse d'origine canadienne grandit à Montréal et à Vancouver, dans une famille de musiciens. Après ses études en interprétation de la musique ancienne (Montréal, Canada), Tobie Miller poursuit un perfectionnement en musique médiévale et en pédagogie musicale à la Schola Cantorum de Bâle (Suisse). Soutenue par deux subventions du Conseil des Arts du Canada et lauréate du prix J.B.C. Watkins, elle étudie parallèlement la vielle à roue auprès de Valentin Clastrier et de Gilles Chabenat, tout en bénéficiant en 2011 et 2012 d'une subvention du Conseil des Arts du Canada pour réaliser des transcriptions pour vielle des œuvres pour violon et violoncelle de J.S.Bach.

Tobie se produit en Europe, en Amérique du Nord et du Sud, avec divers ensembles tels *l'Ensemble Baroque de Limoges* (enregistrement de concertos de Haydn et Mozart pour vielle organisée), *Per-Sonat* (enregistrements pour le label Christophorus), *Leones* (enregistrements pour Christophorus et Naxos), *Le Miroir de Musique* (enregistrements pour Ricercar), *Les Musiciens de Saint-Julien* (enregistrement en 2007 pour Alpha), ainsi qu'avec ses propres ensembles, *La Rota* et *l'Ensemble Danguy*. Un premier disque dédié au répertoire français du 18<sup>e</sup> siècle est

sorti en 2017 chez Ricercar, avec l'Ensemble Danguy.

Étant l'une des seules viellistes venue à l'instrument à travers une spécialisation en musique ancienne, Tobie Miller est également reconnue en tant que virtuose de la vielle à roue baroque. Elle se produit en duo avec le vielliste autrichien Matthias Loibner, ainsi qu'avec des chefs renommés tels Jordi Savall, Christophe Coin et Wieland Kuijken. Parallèlement, elle est invitée régulièrement à enseigner lors de festivals et de stages tels que *Over the Water Hurdy Gurdy Festival*, *Les Journées de la Flûte à Bec de Montréal*, *Asociación Ibérica de la Zanfona*, *Sherborne Early Music Society*, ainsi qu'à la Schola Cantorum de Bâle. En 2015, elle était soliste invitée pour la onzième édition du Festival international *Zona de la Zanfona* en Galice.

# Danke – Thanks – Merci

Wolfgang Weichselbaumer  
Valentin Clastrier  
Gerald Freimuth  
Martin Turšič  
Hopkinson Smith  
Domen Marinčič  
Claire Piganiol  
Catherine Motuz  
Monika Mauch  
Hugh Sandilands  
Cécile Mansuy  
Dennis Miller & Evelyne Pytka  
Ron Munson



Canada Council  
for the Arts

Conseil des arts  
du Canada

## Impressum

Produzent: Sebastian Pank  
Aufgenommen: 5.-8. Oktober 2014  
Schloss Beuggen/Rheinfelden  
Tonaufnahme/Schnitt: Sebastian Pank  
Grafische Gestaltung: SCHMIDT KOMM.UNIKAT.ION  
Fotos: Martin Chiang  
Best.Nr: RK 3405

© Raumklang 2014

© Raumklang 2018

RAUMKLANG Musikproduktion & Verlag  
Burgstr. 56 / Schloss Goseck  
06667 Goseck, Germany

+49 3443 3480080

office@raumklang.de  
www.raumklang.de

