



GLOSSA Platinum



Fahmi Alqhai
viola da gamba

Recorded in Sevilla (Estudios Sputnik), Spain, in March and April 2016

Engineered by Jordi Gil and Ale Barranco

Produced by Rami Alqhai and Juan Ramón Lara

Executive producer and editorial director: Carlos Céster

Photos by Javier Díaz de Luna

Editorial assistance: María Díaz

© 2016 note 1 music gmbh

The Bach Album

*Works by Johann Sebastian Bach (1685-1750)
transcribed for the viola da gamba by Fahmi Alqhai*

VIOLIN SONATA NO. 2, BWV 1003

01	Grave	3:47
02	Fuga	7:40
03	Andante	5:43
04	Allegro	4:31

CELLO SUITE NO. 4, BWV 1010

05	Prelude	3:46
06	Allemande	4:43
07	Courante	3:03
08	Sarabande	4:17
09	Bourrée I & II	5:29
10	Gigue	2:38

FLUTE PARTITA, BWV 1013

11	Allemande	5:08
12	Corrente	2:28
13	Sarabande	5:24
14	Bourrée anglaise	2:46

from VIOLIN PARTITA NO. 2, BWV 1004

15	Ciaccona	13:43
----	----------	-------



The Bach Album

Fahmi Alqhai

The Baroque era custom of adapting for one instrument music originally for another is well enough known, and has been documented in countless manuscripts and editions from the time. For composers it was a natural way of enlarging the stock of suitable repertory; performers – most of whom were both highly trained and adept – did not confine themselves merely to transcribing the music to another clef or notation, but were well versed in exploiting the strengths of their instrument (as well as hiding any weaknesses), the purpose being to preserve a work's essence while rewriting it as through the composer had imagined it for the new medium. This would include the new instrument's special characteristics plus what it could achieve harmonically and contrapuntally.

An especially stimulating example comes with Johann Sebastian Bach and the “transfer” of music between instruments designed to play melodies and those capable of playing chords. This can be found in his concertos for violin and for oboe adapted for the keyboard in Leipzig, as well as in some of his solo works for violin and cello. These particularly were instruments whose scope for playing more than one voice simulta-

neously was raised to such heights by Bach that works for them are equally recognisable in their organ or lute versions as prepared by the composer himself.

The position of the viola da gamba, considered within this historical backdrop, flits between deprivation and honour: unfortunately, its solo (*senza basso*) repertory from the Baroque era is comparatively limited and falls short of the best of what Bach produced; luckily, however its natural state of being a “mixed” instrument enables it to avail itself of the chordal means of a lute as well as the capacity for playing melodic lines as with bowed instruments. Carrying out the work of transcription then becomes as compelling a task as it is natural, or to put it another way, it becomes a simple adjustment of that historical accident which prevented Bach from taking the opportunity of turning his immense talent in the direction of an instrument which was so well suited to his idea of music.

The innate capacity of Bach's music to be adapted to the viola da gamba's nature makes the work of the transcriber a particularly gratifying one – an obligatory activity in my case, and one which I have been used to with earlier music. In the case of the viola da gamba, the perfection of Bach's polyphonic writing (and the impeccable way in which the voices are handled), is underlined by the instrument's resonance; sounds which need to be prolonged hypothetically in the original flute or violin versions when one is hearing them are capable of reverberating freely and sensuously in the body of the viola, in an as natural way as with works intended for the instrument by Marais and Forqueray.

For gamba players this makes the pleasure of taking over from the great Bach and getting to the truth of the score in the most intimate manner yet greater: making the music one's own as if it had emerged from one's own composing activity, as material carved from the same sound substance as one's own instrument.

Whilst the work involved in approaching music of the perfect purity of that of Bach is always time-consuming and arduous, more than this is the fact that it is a joyful activity; there is no better way than this for it to sound genuine and sincere, for its meanings to be communicated directly from the performer to the listener. This, after all, was the master's stated intention. The gamba player has the honour of recreating that intimate connection and, for a few magical moments, of feeling the poetry of Bach as his or her own.

Translation: Mark Wiggins



L'Album Bach

Fahmi Alqhai

Adapter une musique à un instrument autre que celui pour lequel elle avait été conçue est une pratique baroque amplement connue et documentée par une infinité de manuscrits et d'éditions de l'époque. Pour les musiciens, il s'agissait d'un moyen naturel d'amplifier leur répertoire. Les interprètes, qui étaient presque tous des compositeurs accomplis, ne se limitaient pas à transposer simplement une œuvre dans une autre tonalité ou notation : ils savaient utiliser les points forts de leur instrument – tout en cachant leurs faiblesses ! – pour préserver l'essence de l'œuvre et à la fois la réécrire comme si elle avait été conçue pour ce nouvel instrument, avec ses propres ressources techniques et ses possibilités harmoniques et contrapontiques.

Le cas de Bach est particulièrement intéressant : dans ses concertos pour violon et pour hautbois transcrits pour clavier à Leipzig, comme dans certaines de ses œuvres *a solo* pour violon et violoncelle – instruments que le génie d'Eisenach conduisit à la limite de leurs possibilités polyphoniques –, le transfert musical entre instruments mélodiques et harmoniques est si fluide que ces œuvres, dans des versions pour orgue ou luth

baroque réalisées par le propre compositeur, sont aussi parfaites que les originales.

Dans ce contexte historique, la viole *da gamba*, tout en étant privilégiée, nécessite des œuvres écrites pour elle : malheureusement, son répertoire baroque *a solo* est relativement rare et n'atteint pas la sublimité du meilleur Bach ; mais heureusement, sa nature d'instrument hybride lui permet de bénéficier des possibilités polyphoniques du luth et, en même temps, de celles, mélodiques, des instruments à archet. L'exercice de la transcription s'impose donc comme étant naturel : une – nous nous permettons de l'appeler ainsi – simple correction de l'accident historique qui priva Bach de l'occasion d'exercer son immense talent au service d'un instrument si particulièrement approprié à sa conception de la musique.

Cette adaptation innée de la musique de Bach à la nature de la viole de gambe rend particulièrement agréable la tâche du transpositeur, dans mon cas, un travail déjà nécessaire et habituel réalisé pour des musiques antérieures. La perfection de l'écriture polyphonique de Bach, avec sa maîtrise immaculée des voix, est soulignée dans la basse de viole par la résonance de l'instrument ; les sons qui, dans les œuvres originales pour flûte ou violon, doivent être prolongés d'une façon imaginaire par notre ouïe, peuvent se réverbérer librement et sensuellement dans le corps de la viole, d'une façon aussi naturelle que dans les œuvres conçues pour l'instrument par Marais ou Forqueray ; ce qui augmente encore, chez le gambiste, le plaisir de prendre, modestement, la relève du grand Bach et d'atteindre le cœur

de la partition de la façon la plus intime : en m'appropriant sa musique, en la sentant mienne comme si elle sortait de ma plume, comme un matériau sculpté à partir de la même matière sonore de mon instrument.

Face à une musique de cette parfaite pureté qui est celle de Bach, le processus est toujours long et laborieux mais, plus encore, source de plaisir : c'est en effet le meilleur chemin pour qu'elle résonne avec sincérité, pour qu'elle communique ses significations directement du musicien à l'auditeur, suivant ainsi le désir exprimé par le maître. C'est le privilège du gambiste de recréer cette connexion intime et, durant des instants magiques, de sentir comme sienne la voix poétique bachienne.

Traduction : Pierre Élie Mamou



Das Bach-Album

Fahmi Alqhai

Dass man im Barockzeitalter Musik, die ursprünglich für ein bestimmtes Instrument geschrieben wurde, für ein anderes bearbeitete, ist heute wohl bekannt. Diese Praxis ist in zahllosen Manuskripten und Druckausgaben aus der Zeit dokumentiert. Komponisten konnten so auf natürliche Weise ihren Vorrat an Kompositionen erweitern, und die meist hervorragend ausgebildeten und sehr geschickten Instrumentalisten beschränkten sich nicht nur darauf, Stücke in einen anderen Schlüssel oder einer abweichenden Notationsweise zu transkribieren. Sie waren sehr versiert darin, die Stärken ihres Instrumentes herauszustellen (und seine Schwächen zu verbergen), und der Zweck ihrer Bearbeitungen lag darin, das Wesentliche eines Werkes zu bewahren, während sie es neu schrieben, als habe der Komponist es selbst für das neue Medium erdacht. Das schloss auch die Besonderheiten des neuen Instruments und seine harmonischen und kontrapunktischen Möglichkeiten mit ein.

Ein besonders reizvolles Beispiel bildet Johann Sebastian Bach und der »Transfer« von Werken, die für Melodieinstrumente geschrieben waren, in eine Fassung für akkordisch spielende Instrumente. Beispiele dafür

sind seine Violin- und Oboenkonzerte, die er in Leipzig für Tasteninstrumente bearbeitete, ebenso wie einzelne seiner Solowerke für Violine oder Violoncello. Die Fähigkeit dieser Streichinstrumente, mehr als eine Stimme simultan zu spielen, wurde durch Bach so einschneidend erweitert, dass die Werke auch in den Orgel- oder Lautenfassungen, die der Komponist selbst schuf, sofort wiedererkennbar sind.

In dieser historischen Situation ist die Gambe gleichzeitig privilegiert und benachteiligt: Leider ist das solistische Gambenrepertoire (*senza basso*) relativ klein und weist nicht die Eigenschaften auf, wie man sie in Bachs besten Werken findet – und glücklicherweise gestattet der Hybridcharakter des Instruments es, sowohl die polyphonen Möglichkeiten der Laute als auch gleichzeitig die melodischen eines Streichinstruments zu nutzen. Die Aufgabe der Transkription ist also gleichzeitig anspruchsvoll und naheliegend; sie wird (anders ausgedrückt) zu einer Korrektur jener historischen Zufälle, die Bach davon abhielten, sein außerordentliches Talent auf ein Instrument zu richten, das seiner Auffassung von Musik so hervorragend entspricht.

Die immanente Eignung der Musik Bachs für eine Gambenbearbeitung macht die Mühen des Bearbeiters besonders lohnend; in meinem Fall ist dies eine notwendige Tätigkeit, an die ich schon von anderer Musik gewohnt bin. Im Fall der Gambe wird die Perfektion der Bach'schen polyphonen Kompositionsweise (und die makellose Stimmführung) noch durch die Resonanz des Instruments unterstrichen. Klänge, die in den ori-

ginalen Flöten- oder Geigenversionen in der Vorstellung verlängert werden müssen, wenn man sie hört, hallen frei und sinnlich im Korpus der Gambe nach, auf ebenso natürliche Weise wie in den Gambenwerken von Marais und Forqueray. Dies steigert das Vergnügen eines Gambisten sogar noch, den Staffelstab in aller Bescheidenheit vom großen Bach zu übernehmen und auf die intimste Weise bis zum Grund seiner Partitur vorzudringen. So mache ich mir diese Musik ganz zu eigen, als sei sie mit meiner eigenen Feder geschrieben, als Material, das aus der klingenden Materie meines Instruments geschnitzt wurde.

Auch wenn bei einer Musik von so perfekter Reinheit wie der Bach'schen der Prozess der Annäherung immer lang und arbeitsintensiv ist, bringt er doch auch viel Freude mit sich. Es gibt keine bessere Art, diese Musik authentisch aufzuführen, als ihre Bedeutung direkt durch den Musiker für den Hörer zum Klingen zu bringen, wie es der erklärte Wille des Meisters war. Der Gambist hat die Ehre, diese intime Verbindung wieder zu erschaffen. So kann er einige magische Augenblicke lang das Gefühl haben, die Poesie Bachs sei seine eigene.

Übersetzung : Susanne Lowien



El Álbum Bach

Fahmi Alqhai

La práctica barroca de adaptar música originalmente escrita para un instrumento a otro es sobradamente conocida, y así está documentada en infinidad de manuscritos y ediciones de la época. Para los músicos era una forma natural de ampliar el repertorio propio; los intérpretes, casi todos ellos al tiempo compositores bien preparados y expertos, no se limitaban a la mera transcripción de la música a otra clave o notación, sino que sabían aprovechar las fortalezas de su instrumento —a la vez que ocultaban sus debilidades— para conservar la esencia de la obra y sin embargo reescribirla como si el autor la hubiera concebido para ese nuevo medio, con sus propios recursos técnicos y sus posibilidades armónicas y contrapuntísticas.

Particularmente interesante es el caso de Bach y el trasvase musical entre instrumentos melódicos y armónicos, como —por una parte— en sus conciertos para violín y para oboe, adaptados al teclado en Leipzig, y —por otra— en algunas de sus obras a solo para violín y violonchelo, instrumentos que el genio de Eisenach lleva a tal extremo de sus posibilidades polifónicas que conocemos esas mismas obras en versiones para órgano o laúd barroco, de mano del propio Bach.

En este contexto histórico la posición de la viola *da gamba* es al tiempo de necesidad y de privilegio: desgraciadamente su repertorio barroco a solo (*senza basso*) es relativamente escaso y no alcanza las sublimes alturas del mejor Bach; afortunadamente, su naturaleza de instrumento híbrido le permite disfrutar de las posibilidades polifónicas de un laúd y, al tiempo, de las melódicas de los instrumentos de arco. El ejercicio de la transcripción es pues tan imperioso como natural: una —permitámonos llamarla así— mera corrección del accidente histórico que privó a Bach de la ocasión de verter su inmenso talento en un instrumento tan especialmente adecuado a su concepción de la música.

Esa innata adaptación de la música de Bach a la naturaleza de la viola *da gamba* hace particularmente grata la labor del transcriptor, en mi caso un trabajo ya necesario y acostumbrado en músicas anteriores. La perfección de la escritura polifónica de Bach, con su inmaculada conducción de las voces, queda en el bajo de viola *da gamba* subrayada por la resonancia del instrumento; sonidos que en los originales para flauta o violín han de ser imaginariamente prolongados por nuestro oído pueden reverberar libre y sensualmente en el cuerpo de la viola, de una forma tan natural como en las obras nacidas para el instrumento de Marais o Forqueray; eso hace aún mayor para el violagambista el placer de tomar, modestamente, el relevo del gran Bach y llegar al fondo de la partitura de la forma más íntima: haciendo propia su música, sintiéndola tan mía como si hubiese salido de mi propia pluma, como material esculpido desde la misma materia sonora de mi instrumento.

Ante una música de la perfecta pureza de la de Bach el proceso es siempre largo y laborioso, pero, más aún, gozoso, pues no hay mejor camino para que suene sincera, para que comunique sus significados directamente de músico a oyente, como era el deseo declarado del maestro. Al violagambista le cabe el privilegio de recrear esa íntima conexión y, por unos mágicos instantes, sentir como suya la poética voz bachiana.





GLOSSA

produced by

Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain

for

NOTE 1 MUSIC GMBH

Carl-Benz-Straße, 1

69115 Heidelberg

Germany

info@note1-music.com / note1-music.com

glossamusic.com

GCD P33205