

A Lute by Sixtus Rauwolf

French and German Baroque Music

Jakob Lindberg

A LUTE BY SIXTUS RAUWOLF

French and German Baroque Music

REUSNER, ESAIAS (1636–79)

- | | | |
|---|---------|------|
| 1 | Padoana | 6'57 |
|---|---------|------|

DUFAULT, FRANÇOIS (before 1604–c.1672)

- | | | |
|---|-----------------------|------|
| 2 | Prelude | 1'22 |
| 3 | Allemande | 2'19 |
| 4 | Courante 'La Superbe' | 1'55 |
| 5 | Courante | 1'22 |
| 6 | Sarabande | 2'16 |
| 7 | Gigue | 2'04 |

MOUTON, CHARLES (1626–after 1699)

- | | | |
|----|---|------|
| 8 | Prelude 'La promenade' | 0'58 |
| 9 | Allemande 'Le dialogue des graces sur Iris' | 2'10 |
| 10 | Canaries 'Le Mouton' | 1'22 |
| 11 | Courante 'La Changeante' | 1'56 |
| 12 | Gaillarde 'La Bizarre' | 1'04 |
| 13 | Sarabande 'La Malassis' | 2'05 |
| 14 | Menuet 'La Ganbade' | 1'03 |

KELLNER, DAVID (c.1670–1748)

15	Campanella (presto assai)	2'37
16	Courante	2'18
17	Sarabanda	2'33
18	Aria (largo)	1'52
19	Giga	2'29
20	Gavotte	1'03

'MR PACHELBEL' (possibly Johann Pachelbel, c.1653–1706)

21	Allemande 'L'Amant mal content'	3'32
22	Courante 'L'Amant soulage'	2'43
23	Sarabande 'L'Amant soupirant'	3'52
24	Gigue 'Raillerie des amans'	2'37

WEISS, SILVIUS LEOPOLD (1687–1750)

25	Prelude	0'42
26	Allemande	3'23
27	Courante	2'55
28	Bourrée	2'55
29	Sarabande	5'14
30	Menuet	1'34
31	Gigue	3'29
32	Ciacona	5'05

TT: 81'50

JAKOB LINDBERG *lute by Sixtus Rauwolf, Augsburg c.1590*

Reading again the account¹ of the restoration of Jakob Lindberg's wonderful Sixtus Rauwolf lute, the 'star' of this disc, I was reminded just how much the processes of instrument restoration and early music performance have in common. In each case, the restorer or performer is initially faced with a more or less complete set of fragments of an artefact which, while it still shows the outlines and basic structure of a piece of work coming from a long tradition of craftsmanship, cannot be 'realised' (restored or performed) without a great deal of interpretation on the level of detail. Often, as in the case of Jakob's lute, the artefact that left its creator's workshop has been subjected to alteration over its life in ways that make it extremely hard, if not impossible, to determine its original state; in the case of a piece of music from any historical period, we really know very little about the way in which the composer would have expected it to sound and the extent to which a contemporary performer would have been trusted to alter the arrangement of notes in time, as recorded in its notation.

In the end, the restorer/performer can only be judged by musical results. The best results will only be achieved by those with enormous experience of historical context, whether it be an encyclopaedic knowledge of surviving instruments, woods, string-making and craft techniques, or a mastery of a large and representative repertory of contemporaneous and earlier music coupled with first-rate instrumental technique. Yet, within these 'parameters', in both disciplines there is room for a vast variety of genuinely artistic expression which must in the end satisfy the eye and ear as well as emotionally engaging an audience – without this, the exercise is likely to be sterile, and ultimately futile. So, although all these conditions are amply met by the expert restorers of this fine old instrument and by Jakob Lindberg's wonderful playing, it is important to bear in mind that there might have been

¹ Michael Lowe, Stephen Gottlieb and David Munro, 'Restoring an original Sixtus Rauwolf Lute', *Lute News* 83, October 2007

any number of different outcomes if this lute had fallen into different hands, and each of these interpretations would have had its own validity as a work of art.

This Rauwolf lute was probably first constructed in the last decade of the sixteenth century. But slightly over a century later, in 1715, it was converted to suit the musical tastes and demands of the baroque period. It is very likely to have undergone some transitional modifications during the seventeenth century, too. For this recording, Jakob Lindberg has chosen a programme of works that could plausibly have formed part of the repertory of an owner (presumably German?) of the instrument at around the time of its final conversion.

The lute repertory was always somewhat retrospective in nature. The paying of homage to earlier master composers formed a kind of springboard for creativity, whether in an explicit form – such as works which literally quote from earlier music – or a more subtle one whereby references were more in the nature of paraphrase. For German lutenists from about the middle of the seventeenth century, the French *luthistes* provided the aesthetic and musical model. This school of lutenist-composers dominated from around the time the Rauwolf lute was originally built in the late sixteenth century until around the last third of Louis XIV's reign, when the instrument rather suddenly and inexplicably dropped out of fashion in Paris. It was led by a legendary family of lutenists bearing the name Gaultier, but many others like them established reputations that spread far beyond the borders of France; after the lute's eclipse in that country some travelled abroad and met with great success in German-speaking lands. With them, they took their music and the special traditions of lute-playing, evidence of which can be seen clearly in the music of the Silesian Esaias Reusner the younger (1636–79), who consciously cultivated the French model. Reusner is known to have studied with an unnamed French lutenist in his youth, and it is not impossible that this was François Dufault (before 1604–c. 1672), a composer whose work he is known to have admired and emulated,

and one whose activities as a performer and teacher outside his native France can be traced over a long career.

One characteristic of Dufault's music, and his playing style according to contemporary accounts, was a great deal of attention to contrapuntal correctness. Like all the best counterpoint, however, his music is far from dull. Instead of being dry, formal exercises, it has a charm and melodic coherence which helped to secure him as one of the most influential lute composers of his age. Reusner's *Padoana* shows this influence very directly; several of the suites in his *Delitiae Testudinis* ('delights of the lute') of 1667 (reissued in 1697 with the German title *Erfreuliche Lauten-Lust*) contain such pavaues in the old English style, which had been in turn adopted by French composers like Dufault, whose own pavaues are among the best in the genre. In this work, and the suite by Dufault which follows it, much of the music lies low on the instrument, which is normally challenging for a modern lute with modern strings, but here, on an instrument from the period, sounds especially rich, with clear definition between the contrapuntal voices.

The movements of Dufault's suite, following a typical unmeasured prelude, a genre in which he excelled, are the conventional allemande, courante, sarabande and gigue. But they each have their individual character. The courante has the subtitle 'La Superbe', whose significance is lost to us today; this may have been one of the pieces by Dufault that Reusner included by name only in manuscript additions to a copy of his last collection, *Neue Lauten-Früchte* (1676), alongside some fresh compositions of his own.

Among the other great *luthistes* who probably travelled east (perhaps as far as Prague) is Charles Mouton (1626–after 1699) whose works in both manuscript and print may be found in the library of the fabulously wealthy and lute-playing Lobkowitz family in Bohemia. His compositional style is more capricious than Dufault's, and he had a penchant for a modest degree of chromaticism which he

employed in many of his suite movements. Another predilection was for enigmatic titles for his pieces; apart from the use of his own name in the *Canaries*, which in itself may contain a play on the pastoral connotations of this rustic dance (‘mouton’ = sheep), their inner meanings, though once presumably of some significance, are quite lost to us today.

The next generation of German lutenists after Reusner began to assert a somewhat more ‘German’ character in their music, while retaining the outward forms and many of the technical idioms of the French. David Kellner (c. 1670–1748), as well as being a fine lute-player to judge from his few extant works, spent most of his life from 1711 onwards as an organist and *carillonneur* in Stockholm. His *Campanella*, one of a number of lute pieces from all periods which imitate the sound of bells, appears along with a few of his other pieces under the name of Silvius Weiss – a measure of their quality – in a contemporary manuscript, though they were published in a selection of Kellner’s lute works, *XVI Auserlesene Lauten-Stücke* (Hamburg, 1747), which actually contains seventeen pieces, despite the number sixteen given in the title.

The person who hides behind the name ‘Mr Pachelbel’ is somewhat mysterious – it may be the famous Nuremberg organist Johann Pachelbel (1653–1706), or another member of the family. The suite in F sharp minor recorded here, like much of Johann Pachelbel’s harpsichord music, is an excellent example of the combined French/German style, being based on existing music by Mouton’s contemporary Jacques de Gallot (d. c. 1690), another much travelled *luthiste*. The opening allemande is based rather closely on a very popular and oft-imitated piece in A minor by Gallot, *L’Amant malheureux*, whose sad character (laden with descending tetrachords, a well-known symbol of lament) and poignant sequences clearly touched a nerve in German lutenists, including Silvius Leopold Weiss, who himself made no fewer than five versions of the piece as well as original compositions clearly inspired by it. The sara-

bande, too, is based on – or at least refers to – a Gallot sarabande in the same key. The closing gigue is of the duple-time variety, another inheritance of the French style; how, exactly, giges of this kind are to be played remains an issue of controversy.

Silvius Leopold Weiss (1687–1750) was the greatest of all the German lutenists, and a composer respected throughout the German-speaking world, not least by J. S. Bach, with whom he was acquainted and who arranged some of his music. Like Pachelbel, and like Bach in his keyboard suites, Weiss composed music in the forms of the French, but with a decidedly different aesthetic, melding Italianate figurations with a distinctive and personal melodic style, and occasionally, in appropriate dance movements, adopting an earthiness which owes much to folk music. This A major suite is widespread among manuscripts, which implies in the case of this composer, whose late works were known to be hard to find even during his lifetime, that it must be an early work. But it is one that, like so many others by the precocious Silesian lutenist (he is said to have first played before the Emperor at the age of seven) fully deserves its popularity because of its combination of idiomatic composition for the instrument and melodic charm in a singing style well suited to the sonority of the Rauwolf lute. The prelude recorded here is one of three that survive for what is essentially the same suite; preludes were only provided by Weiss as models for improvisation, though they come in a variety of types and styles. The suite ends with one of Weiss's most tuneful and sonorous chaconnes, composed over a seven-bar ground bass, as was his invariable practice. It is tantalising to note the similarity of this theme to that of the Aria in J. S. Bach's 'Goldberg' Variations – was that a conscious reference to Weiss when, about thirty years after this popular Ciacona's composition, Bach was writing music to lighten the insomnia of Count Kayserling, who we know was himself a lute-player?

© *Tim Crawford* 2017

Jakob Lindberg was born in Sweden and developed his first passionate interest in music through the Beatles. After reading music at Stockholm University he came to London to study at the Royal College of Music. Under the guidance of Diana Poulton he decided towards the end of his studies to focus on music from the Renaissance and Baroque eras.

Jakob Lindberg is now one of the most prolific musicians in this field. He has made numerous recordings for BIS, many of which are pioneering in that they present a wide range of music on CD for the first time. He is also an active continuo player on the theorbo and archlute and has worked with many well-known English soloists and ensembles.

It is particularly through his live solo performances that he has become known as one of today's finest lutenists. He has played to audiences in many parts of the world, from Tokyo and Beijing in the East to San Francisco and Mexico City in the West. In addition to his busy life as a performer, Jakob Lindberg teaches at the Royal College of Music in London, where he succeeded Diana Poulton as professor of lute in 1979.

www.musicamano.com

Als ich den Bericht über die Restaurierung von Jakob Lindbergs wunderbarer Sixtus Rauwolf-Laute, dem „Star“ der vorliegenden Einspielung, wieder las¹, kam mir der Gedanke, dass die Restaurierung von Instrumenten viel mit der Aufführung Alter Musik gemein hat. In beiden Fällen ist der Restaurator oder Musiker zunächst mit mehr oder weniger vollzähligen Fragmenten eines Artefakts konfrontiert, das – obwohl es noch die Umrisse und die grundlegende Struktur eines Werks zeigt, das einer langen Tradition entstammt – nicht ohne ein beträchtliches Maß an Interpretation auf Detailebene „realisiert“ (wiederhergestellt oder aufgeführt) werden kann. Oft – so auch im Fall von Jakobs Laute – wurde das Artefakt nach Verlassen seiner Werkstatt einer Reihe von Veränderungen unterworfen, die es äußerst schwer, wenn nicht gar unmöglich machen, seinen ursprünglichen Zustand zu ermitteln; im Fall eines Musikstücks aus vergangenen Zeiten wissen wir tatsächlich sehr wenig darüber, welches klangliche Resultat der Komponist erwartete und in welchem Ausmaß es einem zeitgenössischen Musiker gestattet war, die Anordnung der Töne in der Zeit, wie sie die Notation festhält, zu verändern.

Letztlich kann der Restaurator/Musiker nur anhand musikalischer Ergebnisse beurteilt werden. Die besten Ergebnisse erzielen jene, die über eine enorme Kenntnis des historischen Kontexts verfügen – sei es durch ein enzyklopädisches Wissen über erhaltene Instrumente, Hölzer, Saitenherstellung und Handwerkstechniken, sei es durch die Beherrschung eines großen und repräsentativen Repertoires an zeitgenössischer und Alter Musik samt einer erstklassigen Spieltechnik. Innerhalb dieser „Parameter“ aber lassen beide Disziplinen Raum für eine große Vielfalt echt künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten, die letzten Endes Auge und Ohr erfreuen und ein Publikum emotional berühren müssen; gelingt dies nicht, ist das

¹ Michael Lowe, Stephen Gottlieb und David Munro, „Restoring an original Sixtus Rauwolf Lute“, in: *Lute News* 83, Oktober 2007

Ergebnis steril und die Mühe letztlich vergebens. Obwohl die kundigen Restauratoren dieses vorzüglichen alten Instruments und Jakob Lindbergs wunderbares Spiel diese Bedingungen trefflich erfüllen, sollte doch bedacht werden, dass es eine Vielzahl anderer Resultate hätte geben können, wäre diese Laute in andere Hände geraten – und jede dieser Interpretationen hätte als Kunstwerk ihre eigene Gültigkeit gehabt.

Die Rauwolf-Laute stammt wahrscheinlich aus dem letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Etwas mehr als ein Jahrhundert später, im Jahr 1715, wurde sie umgebaut, um dem musikalischen Geschmack und den Anforderungen der Barockzeit zu genügen. Bereits im Laufe des 17. Jahrhunderts dürfte sie einige Änderungen erfahren haben. Für diese Aufnahme hat Jakob Lindberg Werke ausgewählt, die etwa zum Zeitpunkt des endgültigen Umbaus zum Repertoire eines (mutmaßlich deutschen) Besitzers gehört haben könnten.

Das Lautenrepertoire hatte immer einen etwas retrospektiven Charakter. Meisterkomponisten der Vergangenheit Tribut zu erweisen, war eine Art Sprungbrett für die Kreativität, sei es in expliziter Form – durch direkte Zitate älterer Musik – oder auf subtilere, eher paraphrasierende Weise. Für deutsche Lautenisten in der Mitte des 17. Jahrhunderts hatten die französischen *luthistes* ästhetischen und musikalischen Vorbildcharakter. Diese Schule komponierender Lautenisten hatte seit der Entstehungszeit der Rauwolf-Laute im späten 16. Jahrhundert bis zum letzten Drittel der Regentschaft Ludwigs XIV., als das Instrument in Paris so plötzlich wie unerklärlicherweise aus der Mode kam, eine Vorrangstellung inne. An ihrer Spitze stand die legendäre Lautenistenfamilie Gaultier, aber auch etliche andere Musiker machten sich einen weit über Frankreich hinaus geachteten Namen; nach dem Niedergang der Laute in ihrem Heimatland machten einige von ihnen ihr Glück im Ausland und feierten in den deutschsprachigen Ländern große Erfolge. Im Gepäck hatten sie ihre Musik und ihre besondere Tradition des Lautenspiels, wovon die

Musik des Schlesiens Esaias Reusner d. J. (1636–1679), der bewusst dem französischen Muster huldigte, deutlich Zeugnis ablegt. Man weiß, dass Reusner in seiner Jugend bei einem namentlich nicht überlieferten französischen Lautenisten studierte; es ist durchaus möglich, dass es sich dabei um François Dufault (vor 1604 – um 1672) gehandelt hat, einen Komponisten, dessen Schaffen Reusner bekanntermaßen bewunderte und nachahmte und der als Musiker und Lehrer viele Jahre außerhalb Frankreichs wirkte.

Zeitgenössische Quellen heben als charakteristisches Merkmal von Dufaults Musik und Spieltechnik die besondere Beachtung der Regeln des Kontrapunkts hervor. Doch wie ein guter Kontrapunkt ist auch seine Musik alles andere als langweilig. Dufault komponierte keine trockenen, steifen Übungsstücke, sondern Werke voller Charme und fließender Melodik, die ihm den Ruf einbrachten, einer der einflussreichsten Lautenkomponisten seiner Zeit zu sein. Reusners *Padoana* zeigt diesen Einfluss auf sehr konkrete Weise: Einige der Suiten seiner *Delitiae Testudinis* von 1667 (1697 unter dem dem deutschen Titel *Erfreuliche Lauten-Lust* wiederveröffentlicht) enthalten Pavanen im alten englischen Stil, wie sie ihrerseits von französischen Komponisten aufgegriffen worden waren; Dufaults Pavanen gehören zu den Besten ihrer Art. Dieses Stück und die darauffolgende Suite von Dufault sind zu großen Teilen im tiefen Register der Laute angesiedelt, was für ein modernes Instrumente mit modernen Saiten eine ziemliche Herausforderung darstellt; hier aber, auf einem historischen Instrument jener Zeit, klingt die Musik besonders voll, und die kontrapunktischen Stimmen sind deutlich zu unterscheiden.

Nach dem typischerweise untaktierten Präludium (ein Genre, in dem Dufault sich besonders hervortat), weist die Suite die übliche Satzfolge auf: Allemande, Courante, Sarabande und Gigue; jeder Satz aber hat seinen eigenen Charakter. Die Courante trägt aus heute nicht mehr zu klärenden Gründen den Untertitel „La Superbe“; dies könnte eines der Stücke von Dufault gewesen sein, deren Titel Reus-

ner in die handschriftlichen Zusätze zu einer Ausgabe seiner letzten Sammlung *Neue Lauten-Früchte* (1676) aufnahm – neben einigen neuen Kompositionen aus seiner eigenen Feder.

Ein anderer großer Lautenist, der vermutlich gen Osten reiste (vielleicht gar bis nach Prag) ist Charles Mouton (1626 – nach 1699), dessen Manuskripte und Drucke in der Bibliothek der sagenhaft reichen Familie Lobkowitz in Böhmen aufbewahrt werden. Sein Kompositionsstil ist kapriziöser als derjenige Dufaults, und er hatte eine Vorliebe für ein dezentes Maß an Chromatik, die sich in vielen seiner Suitensätze niederschlug. Außerdem hegte er ein Faible für rätselhafte Titel; abgesehen von der Verwendung seines eigenen Namens in den *Canaries*, die mit den pastoralen Konnotationen dieses Bauerntanzes („mouton“ = Schaf) spielen könnten, sperren sich ihre dereinst wohl wichtigen Bedeutungen heutigen Entschlüsselungsversuchen.

Die auf Reusner folgende Generation deutscher Lautenisten verlieh ihrer Musik einen etwas „deutscheren“ Charakter, behielt aber die französischen Formtypen und spieltechnischen Idiome bei. Seinen wenigen erhaltenen Werken nach zu urteilen, war David Kellner (um 1670–1748), der den Großteil seines Lebens – ab 1711 – als Organist und Carillonneur in Stockholm tätig war, ein vorzüglicher Lautenist. Seine *Campanella* – eines von zahlreichen Lautenstücken quer durch die Zeiten, die den Glockenklang nachahmen – erscheint in einem zeitgenössischen Manuskript mit einigen seiner anderen Stücke unter dem Namen Silvius Weiss (ein Indiz für ihre Qualität!), obwohl sie bereits in einer gedruckten Auswahl von Kellners Lautenwerken veröffentlicht worden waren (*XVI Auserlesene Lauten-Stücke*, Hamburg, 1747; trotz der Zahl 16 im Titel enthält diese Sammlung in Wirklichkeit 17 Stücke.)

Die Person, die sich hinter dem Namen „Herr Pachelbel“ versteckt, ist ein wenig mysteriös – es könnte der berühmte Nürnberger Organist Johann Pachelbel (1653–1706) oder ein anderes Familienmitglied sein. Die hier einspielte Suite in

fis-moll ist, wie so viele von Johann Pachelbels Cembalowerken, ein hervorragendes Beispiel für den gemischten französisch-deutschen Stil und basiert auf Musik von Moutons Zeitgenossen Jacques de Gallot (gest. um 1690) – einem weiteren vielgereisten Lautenisten. Die Allemande zu Beginn basiert auf einem sehr beliebten und oft nachgeahmten Stück Gallots in a-moll, *L'Amant malheureux*, das mit seiner traurigen Grundstimmung (gezeichnet von absteigenden Tetrachorden, einem althergebrachten Symbol der Klage) und seinen melancholischen Sequenzen bei den deutschen Lautenisten offenkundig eine Saite zum Klingen brachte – auch bei Silvius Leopold Weiss, der nicht weniger als fünf Versionen dieses Stücks sowie deutlich davon inspirierte Originalkompositionen vorgelegt hat. Auch die Sarabande beruht (oder verweist zumindest) auf eine Sarabande Gallots in derselben Tonart. Die abschließende Gigue im Zweiertakt ist ein weiteres Vermächtnis des französischen Stils; wie solche ungewöhnlichen Gigues zu spielen sind, wird kontrovers diskutiert.

Silvius Leopold Weiss (1687–1750) war der größte aller deutschen Lautenisten und ein Komponist, der in der ganzen deutschsprachigen Welt respektiert wurde – nicht zuletzt von J. S. Bach, der mit ihm bekannt war und der einige seiner Werke bearbeitete. Wie Pachelbel und wie Bach in seinen Suiten für Tasteninstrumente folgt Weiss dem französischen Formenkanon, versieht ihn aber mit einer entschieden anderen Ästhetik, in der italienische Figurationen mit einem unverwechselbaren, melodisch geprägten Stil verschmelzen; manche Tanzsätze bekunden eine Diesseitigkeit, die deutlich der Volksmusik verpflichtet ist. Die A-Dur-Suite ist in zahlreichen Manuskripten überliefert, was im Fall dieses Komponisten, dessen Spätwerke schon zu Lebzeiten schwer erhältlich waren, bedeutet, dass es sich um ein frühes Werk handeln muss. Aber wie so viele andere Werke dieses frühreifen schlesischen Lautenisten (der dem Vernehmen nach erstmals im Alter von sieben Jahren vor dem Kaiser spielte) verdient auch dieses seine Beliebtheit vollkommen

zu Recht, verbindet es doch eine instrumentenspezifische Schreibweise mit dem melodischen Zauber eines kantablen Stils, der wie geschaffen ist für die Klangfülle der Rauwolf-Laute. Das hier aufgenommene Präludium ist eines von dreien für mehr oder weniger dieselbe Suite; Präludien waren für Weiss bloße Improvisationsgrundlagen, wenngleich sie eine Vielzahl von Typen und Stilen aufweisen. Die Suite endet mit einer von Weiss' melodienreichsten und klangprächtigsten Chacconnes, komponiert – so seine unabänderliche Gewohnheit – über einem sieben-taktigen Bassthema. Die Ähnlichkeit dieses Themas mit dem der Aria von J. S. Bachs „Goldberg“-Variationen verleitet zu Spekulationen: Bezog sich Bach bewusst auf Weiss, als er über dreißig Jahre nach der Entstehung dieser populären Chaconne seine Musik zur Aufheiterung des schlaflosen Grafen Keyserlingk komponierte, der, wie wir wissen, selber Laute spielte?

© *Tim Crawford 2017*

Jakob Lindberg wurde in Schweden geboren; sein erstes leidenschaftliches Interesse an Musik entfachten die Beatles. Nach Studien an der Universität Stockholm ging er nach London, um am Royal College of Music zu studieren. Unter Anleitung von Diana Poulton beschloss er gegen Ende seines Studiums, sich auf die Musik der Renaissance und des Barock zu konzentrieren.

Heute ist Jakob Lindberg einer der produktivsten Musiker auf diesem Gebiet. Er hat zahlreiche Einspielungen bei BIS vorgelegt, von denen viele Pioniertaten sind, da sie ein großes Spektrum an Musik erstmalig auf CD präsentieren. Außerdem hat er mit zahlreichen bekannten englischen Solisten und Ensembles zusammengearbeitet und ist ein gefragter Continuo-Spieler auf der Theorbe und der Erzlaute.

Insbesondere seine Konzerte haben ihn als einen der derzeit besten Lautenisten bekannt gemacht. Er ist in vielen Teilen der Welt aufgetreten, von Tokio und Bei-

jing im Osten bis zu San Francisco und Mexico City im Westen. Neben seiner aktiven Konzerttätigkeit unterrichtet Jakob Lindberg am Royal College of Music in London, wo er 1979 die Nachfolge Diana Poultons als Professor für Laute antrat.
www.musicamano.com

ALSO FROM JAKOB LINDBERG ON HIS RAUWOLF LUTE



SILVIUS LEOPOLD WEISS

Prelude in E flat major
Ciaccona in E flat major
Sonata in C minor
Sonata in B flat major
Prelude in D minor
Fugue in D minor
Sonata in A minor, 'L'Infidèle'
BIS-1524

Instrumental Choice of the Month *BBC Music Magazine* · 5 Stelle *Musica*

„Jakob Lindberg erfüllt diese bewegliche, von schlichter Eleganz geprägte Musik mit feinsten Nuancen.“ *Klassik.com*

‘Lindberg and his lute are symbiotic partners in some of the most intensely personal music-making I’ve ever been stopped in my tracks by. Too good to be true.’ *International Record Review*

‘This is one of the most polished, most refined, and most state-of-the-art Weiss recordings one could wish to hear.’ *American Record Guide*

‘As an evocation of the lute’s magical qualities, this deserves to achieve cult status.’ *Goldberg Magazine*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

La lecture du compte rendu de la restauration du ravissant luth de Sixtus Rauwolf¹, l'étoile de ce disque, de Jakob Lindberg, me rappela combien de choses les procédés de restauration d'instruments et les exécutions de musique ancienne ont en commun. Dans les deux cas, le restaurateur ou exécutant fait d'abord face à une série plus ou moins complète de fragments d'un objet qui, tout en montrant les grands traits et la structure fondamentale d'un travail provenant d'une longue tradition d'artisanat, ne peut pas être «réalisé» (restauré ou joué) sans beaucoup d'interprétation au niveau du détail. Souvent, comme dans le cas du luth de Jakob, l'objet sorti de l'atelier de l'artisan a été soumis à des transformations au cours de sa vie qui ont rendu difficile, sinon impossible, de déterminer son état original ; dans le cas d'une pièce de musique de toute période historique, nous savons vraiment peu de chose sur la manière dont le compositeur s'attendait à ce qu'elle sonne et à quel point un interprète contemporain aurait joui de la confiance de modifier l'arrangement des notes dans le temps, comme la notation l'indique.

À la fin, le restaurateur/exécutant ne peut être jugé que par les résultats musicaux. Les meilleurs résultats ne seront obtenus que par ceux qui profitent d'une énorme expérience du contexte musical, que ce soit un savoir encyclopédique d'instruments qui ont survécu, des bois, fabrication des cordes et technique artisanale, ou de la maîtrise d'un vaste répertoire représentatif de musique contemporaine et ancienne accouplée à une technique instrumentale de première qualité. Pourtant, dans ces «paramètres» dans les deux disciplines, il y a de la place pour un vaste déploiement d'expression qui doit finalement satisfaire l'œil et l'oreille tout en engageant émotionnellement un public – sans cela, l'exercice est susceptible d'être stérile et, en définitive, futile. Ainsi, quoique toutes ces conditions soient amplement remplies par l'expertise des restaurateurs de cet excellent instrument

¹ Michael Lowe, Stephen Gottlieb et David Munro, «Restoring an original Sixtus Rauwolf Lute», *Lute News* 83, octobre 2007.

ancien et par le jeu ravissant de Jakob Lindberg, il est important de garder à l'esprit qu'il pourrait y avoir eu plusieurs résultats différents si ce luth était tombé à des mains différentes, et chacune de ces interprétations aurait bénéficié de sa propre valeur comme œuvre d'art.

Ce luth de Rauwolf a probablement été bâti dans la première décennie du 16^e siècle. Mais un peu plus de cent ans plus tard, en 1715, il fut remanié pour accommoder les goûts musicaux et les demandes de l'ère baroque. Il est fort probable qu'il fût soumis à des transformations transitionnelles au cours du 17^e siècle aussi. Pour ce disque, Jakob Lindberg a choisi un programme d'œuvres qui pourraient plausiblement avoir constitué une partie du répertoire d'un propriétaire (possiblement un Allemand?) de l'instrument vers le temps de son remaniement final.

Le répertoire du luth a toujours été de nature quelque peu rétrospective. Les hommages rendus à des compositeurs plus anciens forment une sorte de tremplin pour la créativité, que ce soit dans une forme explicite – comme les œuvres qui citent littéralement la musique ancienne – ou dans une plus subtile par laquelle les références se font au moyen de paraphrases. Les luthistes français du milieu environ du 17^e siècle ont fourni aux luthistes allemands le modèle esthétique et musical. Cette école de luthistes-compositeurs a dominé à partir de l'époque où le luth de Rauwolf fut initialement construit à la fin du 16^e siècle jusqu'au dernier tiers du règne de Louis XIV, alors que l'instrument fut assez soudainement et inexplicablement abandonné par la mode à Paris. Elle était dirigée par une légendaire famille de luthistes du nom de Gaultier, mais plusieurs autres comme eux se bâtirent une réputation qui s'étendit hors des frontières de la France; après l'éclipse du luth dans ce pays, certains voyagèrent à l'étranger et se rencontrèrent avec grand succès dans des pays de langue allemande. Ils prirent avec eux leur musique et les traditions spéciales du jeu sur le luth, ce qui est évident dans la musique du Silésien Esaias Reusner le jeune (1636–79), qui cultiva consciencieusement le modèle

français. On sait que Reusner a étudié avec un luthiste français anonyme dans sa jeunesse et il n'est pas impossible que ce fût François Dufault (avant 1604–env. 1672), un compositeur dont l'œuvre a été admirée et imitée et dont les activités d'interprète et de professeur hors de sa France natale peuvent être tracées sur une longue carrière.

Une caractéristique du style de la musique de Dufault et de son style de jeu selon les rapports contemporains était beaucoup d'attention à l'exactitude contrapuntique. Comme tout contrepoint de première qualité cependant, sa musique est loin d'être terne. Au lieu d'être des exercices formels arides, elle a le charme et la cohérence mélodique qui aidèrent à lui assurer la réputation de l'un des compositeurs pour luth les plus influents de son époque. *Padoana* de Reusner montre cette influence très directement; plusieurs des suites de ses *Delitiae Testudinis* («Ravissements du luth») de 1667, (republiés en 1697 sous le titre allemand de *Erfreuliche Lauten-Lust*) renferment de telles pavanés dans le vieux style anglais qui avait été à son tour adopté par des compositeurs français dont Dufault, dont les propres pavanés se classent parmi les meilleures dans le genre. Dans cette œuvre et dans la suite de Dufault qui suit, beaucoup de la musique repose dans le grave de l'instrument, ce qui est normalement un défi pour le luth moderne avec des cordes modernes mais ici, sur un instrument d'époque, et sonne avec une richesse particulière vu la claire démarcation entre les voix du contrepoint.

Suivant un prélude typique sans mesures, un genre dans lequel Dufault excellait, les mouvements de sa suite comptent les traditionnelles allemande, courante, sarabande et gigue. Mais elles présentent chacune leur caractère individuel. La courante est sous-titrée «La Superbe», dont la signification nous est aujourd'hui perdue; elle pourrait avoir été l'une des pièces de Dufault que Reusner avait mentionnée par son nom seulement dans des ajouts manuscrits à une copie de sa dernière collection, *Neue Lauten-Früchte* (1676) aux côtés de nouvelles compositions de sa main.

Parmi les autres grands luthistes qui ont probablement voyagé à l'est (peut-être même jusqu'à Prague), se trouve Charles Mouton (1626–après 1699) dont les œuvres manuscrites et imprimées peuvent être trouvées à la bibliothèque des Lobkowicz en Bohême, une famille de luthistes fabuleusement riches. Son style de composition est plus capricieux que celui de Dufault et il avait un penchant pour un degré modéré de chromatisme auquel il avait recours dans plusieurs des mouvements de ses suites. Une autre prédilection se voit dans les titres énigmatiques de ses pièces ; outre l'emploi de son propre nom dans les *Canaries* qui peuvent renfermer un jeu sur les connotations pastorales de cette danse rustique (« mouton »), leurs significations profondes, quoique une bonne fois probablement de quelque importance, nous sont assez perdues aujourd'hui.

La génération suivante de luthistes allemands après Reusner commence à faire valoir un caractère un peu plus « allemand » dans leur musique, tout en gardant les formes extérieures et plusieurs des idiomes techniques des Français. En plus d'avoir été un excellent luthiste vu ses quelques œuvres qui existent encore, David Kellner (env. 1670–1748) a passé la majeure partie de sa vie, à partir de 1711, comme organiste et carillonneur à Stockholm. Sa *Campanella*, l'une d'un nombre de pièces pour luth de toutes les périodes qui imitent le son de cloches, apparaît en compagnie de certaines de ses autres pièces sous le nom de Silvius Weiss – une preuve de leur qualité – dans un manuscrit contemporain quoiqu'elles fussent publiées dans un recueil d'œuvres pour luth de Kellner, *XVI Auserlesene Lauten-Stücke* (Hambourg, 1747), qui renferme en fait dix-sept pièces malgré le nombre de seize dans le titre.

La personne qui se cache sous le nom de « M. Pachelbel » est un peu mystérieuse – il pourrait s'agir du célèbre organiste Johann Pachelbel (1653–1706) de Nuremberg, ou d'un autre membre de la famille. La suite en fa dièse mineur enregistrée ici, comme une grande partie de la musique pour clavecin de Johann Pachelbel, est un excellent exemple du style combiné français/allemand, basé sur

de la musique existante du contemporain de Mouton, Jacques de Gallot († env. 1690), un autre luthiste voyageur. L'allemande initiale repose assez étroitement sur une pièce très populaire et souvent imitée en la mineur de Gallot, *L'Amant malheureux*, chargée de tétracordes descendants, un symbole bien connu de l'élégie) et des répétitions intenses touchèrent clairement la sensibilité de luthistes allemands dont Silvius Leopold Weiss qui composa lui-même pas moins de cinq versions de la pièce ainsi que des compositions originales qui en sont nettement inspirées. La sarabande aussi repose sur une sarabande de Gallot dans la même tonalité – ou elle s'y réfère au moins. La gigue finale est encadrée dans des mesures binaires, un autre héritage du style français ; comment ces pièces doivent être exactement jouées reste une controverse.

Silvius Leopold Weiss (1687–1750) était le plus grand de tous les luthistes allemands et un compositeur respecté partout dans le monde de langue allemande, non le moins par J. S. Bach qu'il connaissait et qui arrangea des pièces de sa musique. Comme Pachelbel et comme Bach dans ses suites pour instruments à clavier, Weiss composa de la musique dans les formes des Français mais avec une esthétique complètement différente, fusionnant des passages italianisés avec un style mélodique distinctif et personnel et, à l'occasion, dans des mouvements de danse appropriés, adoptant un caractère terrien inspiré beaucoup de la musique folklorique. Cette suite en la majeur est très répandue parmi les manuscrits, ce qui signifie dans le cas de ce compositeur, dont on savait que les dernières œuvres étaient difficiles à se procurer même durant sa vie, qu'il doit s'agir d'une œuvre de jeunesse. Mais c'en est une qui, comme plusieurs autres du luthiste silésien précoce (on dit qu'il a joué pour l'empereur pour la première fois à l'âge de sept ans), mérite entièrement sa popularité à cause de sa combinaison de composition idiomatique pour l'instrument et de son charme mélodique dans un style chantant bien adapté à la sonorité du luth de Rauwolf. Le prélude enregistré ici est l'un de trois à survivre de ce qui est essentiellement la

même suite ; Weiss ne fournissait des préludes que comme modèles d'improvisation, quoiqu'on les trouve dans une variété de types et de styles. La suite se termine avec l'une des chaconnes des plus mélodieuses et sonores de Weiss, composée sur une basse de sept mesures, comme il le faisait toujours. Il serait provoquant de noter la ressemblance de ce thème à celui de l'aria dans les Variations « Goldberg » de J. S. Bach – était-ce une référence consciente à Weiss quand, environ trente ans après la composition de cette Ciacona populaire, Bach écrivait de la musique pour alléger l'insomnie du comte Kayserling qu'on sait avoir lui-même été un luthiste ?

© *Tim Crawford* 2017

Jakob Lindberg est né en Suède et a développé son premier intérêt passionné pour la musique grâce aux Beatles. Après avoir étudié la musique à l'Université de Stockholm, il s'inscrivit au Royal College of Music à Londres. Sur les conseils de Diana Poulton, il décida, vers la fin de ses études, de se spécialiser en musique de la Renaissance et du baroque.

Jakob Lindberg est maintenant l'un des musiciens les plus experts dans ce domaine. Il a enregistré de nombreux disques chez BIS dont plusieurs sont des pionniers en ce sens qu'ils présentent un vaste choix de musique pour la première fois sur CD. Il joue aussi du continuo sur le théorbe et l'archiluth et il a travaillé avec de nombreux solistes et ensembles anglais réputés.

Il s'est fait connaître comme l'un des meilleurs luthistes d'aujourd'hui grâce surtout à ses récitals solos. Il a joué devant un public mondial, de Tokyo et Beijing à l'est à San Francisco et Mexico à l'ouest. En plus de sa vie active d'interprète, Jakob Lindberg enseigne au Royal College of Music à Londres où il a succédé à Diana Poulton en 1979 comme professeur de luth.

www.musicamano.com

INSTRUMENTARIUM

Lute by Sixtus Rauwolf, Augsburg c. 1590

All strings are in gut, except the fundamentals of courses 7 to 11.

These are copper-wound, treated with lanolin.

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording:	May 2016 at Länna Church, Sweden Producer: Johan Lindberg Sound engineer: Matthias Spitzbarth
Equipment:	BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations. Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production:	Editing and mixing: Matthias Spitzbarth
Executive producer:	Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Tim Crawford 2017
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover photo: © Alexander Lindberg
Back cover photos: © Conrad Wolfram
Photo of rose: © Jakob Lindberg
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-2265 © & © 2017, BIS Records AB, Åkersberga.



Lute by Sixtus Rauwolf, built in Augsburg c. 1590 and originally a 7- or 8-course instrument. Inside, there is a repair label by Leonard Mausiel dated Nuremberg 1715. The present neck, which allows for eleven courses, is probably made by him. Dendrochronology confirms that the soundboard is original and dates it 1418-1560. Photos: to the left a side view of the lute and below a view from the back. Above a photo of the seal (suggesting a German aristocrat was a previous owner) and next to it the Sixtus Rauwolf brand mark.

