

BACH, Johann Sebastian (1685–1750)

- | | | |
|----------|---|-------|
| 1 | Prelude in D minor, BWV 999
(originally in C minor) | 2'06 |
| 2 | Fugue in C major | 10'44 |
| 3 | Largo in F major
arrangements for lute by Jakob Lindberg
from Sonata No. 3 for solo violin, BWV 1005 | 3'00 |
| | Suite in C major (originally in G major) | 18'40 |
| 4 | Prelude | 2'37 |
| 5 | Allemande | 4'43 |
| 6 | Courante | 3'18 |
| 7 | Sarabande | 2'42 |
| 8 | Menuet I & II | 3'20 |
| 9 | Gigue
arrangement for lute by Jakob Lindberg
of Cello Suite No. 1, BWV 1007 | 1'53 |

Suite in F major, BWV 1006a

22'12

(originally in E major)

10	Prelude	5'01
11	Loure	3'49
12	Gavotte en Rondeau	3'26
13	Menuet I & II	4'55
14	Bourrée	2'09
15	Gigue	2'48

Sonata in G minor

16'11

16	Adagio	3'35
17	Fugue	6'05
18	Siciliana	2'56
19	Presto	3'29

arrangement for lute by Jakob Lindberg
of Sonata No. 1 for solo violin, BWV 1001

20 Chaconne in D minor

14'25

arrangement for lute by Jakob Lindberg
from Partita No. 2 for solo violin, BWV 1004

TT: 87'57

Jakob Lindberg *lute by Sixtus Rauwolf, Augsburg c. 1590*

Pitch a=392

Although many of Johann Sebastian Bach's compositions have been lost (including around a hundred cantatas), 1127 have survived, predominately in manuscript collections rather than printed, published editions. These works offer an extraordinarily rich tapestry of instrumental and vocal repertoire that continues to inspire composers and performers to this day. Bach was considered behind the times during the last decades of his life, when a more transparent style with *cantabile* elements from Italian opera was becoming increasingly fashionable. He was, however, still admired by his peers for his mastery of harmony and counterpoint. Today there are many who consider him the greatest musician of all time.

Biographers have managed to outline his musical activities in some detail and what emerges from their research is a man with an extraordinary energy and a remarkable productivity. He was often working under extreme pressure, particularly during his time in Leipzig (1723–50). But we also discover a composer who was passionate to explore the musical forms and idioms of the baroque era, bringing them to sublime perfection. Many future lines of development were abandoned after he died because, as his sons affirmed, his successors felt unable to surpass him.

Bach's solo instrumental music is a particularly fascinating genre. He was celebrated as a keyboard player and his most complex solo works were written for organ and harpsichord. But he was also an accomplished violinist and the autograph manuscript from 1720 of his sonatas and partitas for solo violin offers a collection of extraordinary music. It is the main source for this recording, which is played on a lute made around 1590 in Augsburg and 'modernised' during Bach's lifetime in 1715. Bach evidently did not play the lute himself. He seems to have been fascinated by its special sound qualities, however, and was clearly inspired by the possibilities of the *Lautenwerk*, a gut-strung harpsichord newly invented by his cousin Johann Nicolaus Bach, designed to imitate the sound of the lute. Johann Sebastian was involved in a purchase of such an instrument for Duke Ernst August

at Weimar in 1715, as well as having one made while in Cöthen, perhaps incorporating his own improvements to the design. No such instruments have survived, but the inventory of Bach's possessions made after his death lists two, as well as a lute. Apparently even lutenists could be fooled when hearing a *Lautenwerk* played behind a curtain and the Prelude, BWV 999, with its arpeggiated chord sequence might be just the kind of piece that Bach would have improvised on it. The Violin Partita, BWV 1006, is another work that Bach might have played on a *Lautenwerk*. It has survived in an autograph copy with added bass notes in a style imitating lute writing and is listed in the *Neue Bach-Ausgabe* as BWV 1006a. He later adapted the opening prelude for a Sinfonia in D major, scoring it for trumpets, drums, oboes, strings and solo organ. It demonstrates how he sometimes gave new life to an existing composition, but it also shows a flexibility when choosing a suitable key for an existing composition. This gave me the freedom to decide on the best keys for these two works for my Rauwolf lute: D minor for the C minor Prelude, BWV 999, and F major instead of E major for the 'lute suite', BWV 1006a.

The autograph copy of Bach's violin solos from 1720 is entitled *Sei Solo*. 'Sei' is the Italian word for 'six' and there are indeed six solos; three sonatas in the *da chiesa* form (each with four movements; slow-fast-slow-fast) and three dance suites. The title *Sei solo* is, however, grammatically incorrect with its singular noun. Could it also be some wordplay on Bach's part? Another translation of 'sei solo' is 'you are alone'. Johann Sebastian probably began work on the music of this collection before 1720, perhaps while imprisoned by his employer in Weimar, the Duke William Ernst, at the end of 1717. The Duke was unhappy about Bach's plans to leave him for a better paid post in Cöthen and decided to lock him up in a court-house cell for nearly a month for his 'show of obstinacy'. Was it then that Bach examined the possibilities of the violin as a solo instrument, when alone in his cell?

With its 354 bars, the Fugue in C major, BWV 1005, is one of the two longest

compositions in *Sei Solo* (the Chaconne, BWV 1004, has fewer bars but a longer duration). As its main subject Bach uses the chorale melody *Komm, heiliger Geist, Herre Gott* and he combines this with a descending chromatic motif in the exposition. In a second exposition he compresses the texture by inserting the fugal answer much earlier (stretto technique) and in the third he turns the theme and the chromatic motif upside down. Between these sections there are florid passages that twice erupt in climactic movements over pedal points: on D before the *al riverso* (when Bach turns the themes upside down) and on G before the fourth and last exposition. This fugue stretches the tessitura of the lute in the high register but all the notes can be accommodated and the contrapuntal nature of the piece seems to suit the Rauwolf instrument perfectly. I have also arranged the third movement of the sonata, the hauntingly beautiful *Largo* in F major. Its tonality and simplicity have a restful effect after the intense and complex fugue.

There is no autograph copy of Bach's so-called Cello Suites. Instead, they have survived in a manuscript (together with the violin sonatas and partitas) copied by Bach's second wife Anna Magdalena. Later, his pupil G. H. L. Schwanberg added a title to this manuscript: *Pars 1 Violino Solo Senza Basso* and *Pars 2 Violoncello Solo Senza Basso*. There are six suites in *Pars 2*, each with a prelude, an allemande, a courante, a sarabande and a gigue. Bach has added two minuets in Nos 1 and 2, two bourrées in Nos 3 and 4 and two gavottes in Nos 5 and 6. This symmetrical organization seems to indicate a desire to bring the genre to completion. Suite No. 5 in C minor survives in an autograph copy in G minor for the lute (as well as in an arrangement by J. C. Weyrauch). Taking the cue from the composer, I have arranged Suite No. 1 for lute and transposed it to a key that is comfortable on my Rauwolf instrument, from G to C major.

All four movements of the first work in *Sei Solo*, the Sonata in G minor, BWV 1001 fit well in their original keys on the Rauwolf lute: the slow recitative-

like *Adagio*, the ingenious fugue, the beautiful Siciliana in B flat with its trio texture and the Presto with its varied accentuation patterns. The fugue was arranged for lute by one of Bach's students in Leipzig, J. C. Weyrauch, and is included in the *Neue Bach-Ausgabe* as BWV 1000. This differs in a number of places from the violin version, which my arrangement follows more closely.

Three variation works stand out among Bach's solo instrumental music: the Passacaille for organ, the *Aria mit Veränderungen* ('Goldberg Variations') for harpsichord and the *Ciaccona* from his Violin Partita in D minor, BWV 1004. These are extremely challenging for the performer owing to their technical difficulties as well as their sheer scale. Although Bach used the Italian term *Ciaccona*, this composition in triple metre is modelled on a French chaconne, which begins on the second beat with a dotted rhythm. Unusually, it is in the minor key (most chaconnes were in major keys, but exceptions can be found in the French 17th-century lute repertoire) and the numerous variations that evolve from the repeated four-bar harmonic progression at the beginning take the listener on a breath-taking musical journey. A particularly moving moment is when Bach introduces the key of D major where he quotes the beautiful chorale melody *Vom Himmel hoch da komm ich her*. He continues in this key for nine more variations before returning to D minor for the last six. The final one begins just like the opening four bars of the work before the piece is brought to a gradual close. This gives the piece a symmetrical structure although the three sections (minor-major-minor) are gradually shorter. The melancholy ending with its hollow octave, and the quotations of chorale melodies that can be found in various places, as well as some numerology alluding to the name of Bach's first wife Maria Barbara, have led to speculation that the chaconne was written to mark her death in 1720. This is the year that Bach compiled his collection of violin solos and the title *Sei Solo* would then have a profound meaning.

The instrument featured on this recording is a very rare original lute by Sixtus Rauwolf, made in Augsburg around 1590. It was then probably a seven- or eight-course instrument with thirteen or fifteen strings arranged in pairs (except for the top string, which was single). The wood used for the soundboard can be dated to 1418–1560. This means that the pine tree from which it was made, grew (in high alpine altitude) between these years. It is thus probably the oldest lute in playable condition with its original soundboard. In 1715 the lute was ‘modernised’ by Leonhard Mausiel in Nuremberg and fitted with a new neck to accommodate the increased number of strings needed for playing late 17th- and early 18th-century German lute music. It has been carefully restored and its unique sound qualities seem in perfect syntony with the music on this recording, which dates from Bach’s period in Weimar and Cöthen (1703–23).

© *Jakob Lindberg 2021*

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 2017 he received the honorary award to become Fellow of the Royal College of Music from His Royal Highness The Prince of Wales. In addition to his busy life as a performer, Jakob Lindberg teaches at the RCM, where he succeeded Diana Poulton as professor of lute in 1979.

www.musicamano.com

O bwohl zahlreiche Kompositionen Johann Sebastian Bachs verschollen sind (darunter etwa einhundert Kantaten), sind 1127 überliefert worden – meist handschriftlich, nicht in gedruckten, veröffentlichten Ausgaben. Diese Werke zeigen eine außerordentlich große instrumentale und vokale Bandbreite, die Komponisten und Interpreten noch heute inspiriert. Als in Bachs letzten Lebensjahrzehnten ein transparenterer Stil mit kantablen Elementen aus der italienischen Oper in Mode kam, tat man ihn als veraltet ab. In Kollegenkreisen freilich erregte seine harmonische und kontrapunktische Meisterschaft weiterhin Bewunderung. Heute gibt es viele, die ihn für den größten Musiker aller Zeiten halten.

Bachs Biographen sind seinen musikalischen Aktivitäten detailliert nachgegangen, und ihre Forschungen zeigen uns einen Mann von außergewöhnlicher Energie und bemerkenswerter Produktivität. Oft arbeitete er unter extremem Druck, besonders während seiner Zeit in Leipzig (1723–50). Aber wir entdecken auch einen Komponisten, der die musikalischen Formen und Idiome der Barockzeit mit Leidenschaft erkundete und zu erhabener Vollkommenheit führte. Manche Entwicklungsstränge verkümmerten nach seinem Tod, weil seine Nachfolger, so berichten es seine Söhne, sich außerstande sahen, ihn zu übertreffen.

Bachs solistische Instrumentalmusik ist eine besonders faszinierende Gattung. Er war ein gefeierter Virtuose auf diversen Tasteninstrumenten, und seine komplexesten Solowerke sind für Orgel und Cembalo geschrieben. Aber er war auch ein versierter Violinist; das Autograph seiner Sonaten und Partiten für Violine solo aus dem Jahr 1720 versammelt wahrlich außerordentliche Musik. Es ist die Hauptquelle für die vorliegende Aufnahme, eingespielt auf einer um 1590 in Augsburg hergestellten Laute, die 1715, zu Bachs Lebzeiten, „modernisiert“ wurde. Bach selber hat offenbar nicht Laute gespielt. Ihre besonderen Klangeigenschaften aber scheinen ihn ebenso fasziniert zu haben wie ihn die Möglichkeiten des Lautenwerks inspirierten – ein von seinem Vetter Johann Nicolaus Bach damals entwickeltes

Cembalo mit Darmsaiten, das den Lautenklang nachahmte. Johann Sebastian war im Jahr 1715 am Kauf eines solchen Instruments für Herzog Ernst August in Weimar beteiligt, und während seiner Köthener Zeit ließ er ein solches Instrument anfertigen, wobei er vielleicht eigene Verbesserungen einfließen ließ. Diese Instrumente haben sich nicht erhalten, doch das nach Bachs Tod erstellte Nachlassverzeichnis listet deren zwei sowie eine Laute auf. Offenbar ließen sich sogar Lautenisten täuschen, wenn ein Lautenwerk hinter einem Vorhang erklang, und das Präludium BWV 999 mit seinen arpeggierten Akkordfolgen hätte von Bach auf diese Weise improvisiert werden können. Die Violinpartita BWV 1006 ist ein weiteres Werk, das Bach vielleicht auf einem Lautenwerk gespielt hat. Sie ist in einem Autograph mit ergänzten Bassnoten in einem dem Lautensatz nachempfundenen Stil überliefert und wird in der *Neuen Bach-Ausgabe* als BWV 1006a geführt. Später arbeitete er das Präludium in eine Sinfonia in D-Dur um und besetzte sie mit Trompeten, Schlagzeug, Oboen, Streichern und Orgel solo. Dies zeigt, wie er älteren Kompositionen verschiedentlich neues Leben schenkte, aber es zeigt auch seine Flexibilität bei der Wahl hierfür geeigneter Tonarten. Daher erlaubte auch ich mir die Freiheit, für diese beiden Werke die beste Tonart in Bezug auf meine Rauwolf-Laute zu wählen: d-moll für das c-moll-Präludium BWV 999 und F-Dur statt E-Dur für die „Lautensuite“ BWV 1006a.

Das Autograph von Bachs Violin-Solowerke aus dem Jahr 1720 trägt den Titel *Sei Solo*. „Sei“ ist das italienische Wort für „sechs“, und dies scheint zunächst die Zahl der hier versammelten Solostücke zu meinen: drei Sonaten in der *da chiesa*-Form (jede mit vier Sätzen; langsam-schnell-langsam-schnell) und drei Tanzsuiten. Dass das Substantiv „solo“ im Singular steht, ist freilich grammatikalisch nicht korrekt. Könnte es sich um ein Wortspiel Bachs handeln? Eine andere Übersetzung von „sei solo“ nämlich ist „du bist allein“. Wahrscheinlich nahm Johann Sebastian schon vor 1720 die Arbeit an dieser Sammlung auf, vielleicht zur Zeit seiner

Inhaftierung Ende des Jahres 1717 durch seinen Weimarer Dienstherrn, Herzog Wilhelm Ernst. Der Herzog war wenig erfreut über Bachs Absicht, ihn für eine besser besoldete Stelle in Köthen zu verlassen, und ließ ihn „wegen seiner Halbstarrigen Bezeugung“ fast einen Monat lang ins Gefängnis sperren. Hat Bach in dieser Zeit, in der Einsamkeit seiner Zelle, das Potential der Violine als Soloinstrument erkundet?

Mit ihren 354 Takten ist die Fuge C-Dur BWV 1005 eine der beiden längsten Kompositionen der *Sei Solo* (die Chaconne BWV 1004 hat weniger Takte, dauert aber länger). Als Hauptthema verwendet Bach die Chormelodie *Komm, heiliger Geist, Herre Gott* und kombiniert sie in der Exposition mit einem absteigenden chromatischen Motiv. In einer zweiten Exposition verdichtet er die Textur, indem er die Stimmfolge verkürzt (sog. „Stretto“), und in der dritten kehrt er das Thema und das chromatische Motiv um. Zwischen diesen Abschnitten gibt es kunstvolle Episoden, die zweimal in eruptive Orgelpunktpassagen münden: auf D vor dem *al riverzo* (der Themenumkehrung) und auf G vor der vierten und letzten Exposition. Diese Fuge dehnt die Tessitura der Laute im hohen Register aus, aber alle Töne sind spielbar, und der kontrapunktische Charakter des Stücks scheint wie geschaffen für die Rauwolf-Laute. Außerdem habe ich den dritten Satz der Sonate, das betörend schöne *Largo*, nach F-Dur transponiert. Nach der intensiven, komplexen Fuge wirkt seine schlichte Klanglichkeit wie eine Erholung.

Bachs sogenannte Cellosuiten sind nicht im Autograph überliefert, sondern (zusammen mit den Violinsonaten und -partiten) in einem Manuskript aus der Hand von Bachs zweiter Frau Anna Magdalena. Später setzte sein Schüler G. H. L. Schwanberg einen Titel hinzu: *Pars 1 Violino Solo Senza Basso* und *Pars 2 Violoncello Solo Senza Basso*. *Pars 2* enthält sechs Suiten, eine jede mit Präludium, Allemande, Courante, Sarabande und Gigue. Außerdem sieht Bach in Nr. 1 und 2 zwei Menuette vor, in Nr. 3 und 4 zwei Bourrées und in Nr. 5 und 6 zwei Gavotten. Diese

symmetrische Anlage scheint sich der Absicht verdanken, die Möglichkeiten der Gattung auszuschöpfen. Die Suite Nr. 5 c-moll ist auch als Autograph für Laute in g-moll erhalten (sowie in einer Bearbeitung von J. C. Weyrauch). Solcherart ermutigt, habe ich die Suite Nr. 1 für Laute bearbeitet und dabei in eine meinem Rauwolf-Instrument entgegenkommende Tonart transponiert (von G- nach C-Dur).

Alle vier Sätze der Sonate g-moll BWV 1001, des ersten Werks der *Sei Solo*, eignen sich in ihrer Originaltonart gut für die Rauwolf-Laute: das langsame rezitative *Adagio*, die kunstvolle Fuge, die wunderschöne *Siciliana* in B-Dur mit ihrer Trio-Textur und das *Presto* mit seinen vielfältigen Akzentuierungsmustern. Die Fuge wurde von einem Leipziger Bach-Schüler, J. C. Weyrauch, für Laute bearbeitet und ist in der *Neuen Bach-Ausgabe* als BWV 1000 enthalten. Diese Version unterscheidet sich an einigen Stellen von der Violinfassung, an die meine Bearbeitung sich enger anlehnt.

Aus Bachs solistischer Instrumentalmusik ragen drei Variationenwerke heraus: die *Passacaglia* für Orgel, die *Aria mit Veränderungen* („Goldberg-Variationen“) für Cembalo und die *Ciaccona* aus der Violinpartita d-moll BWV 1004. Für den Interpreten stellten diese Werke wegen ihrer technischen Schwierigkeiten und ihres schiereren Umfangs eine große Herausforderung dar. Obwohl Bach den italienischen Begriff *Ciaccona* verwendet, folgt diese im Dreiertakt stehende Komposition der französischen Chaconne, die auf der zweiten Zählzeit mit einem punktierten Rhythmus beginnt. Ungewöhnlicherweise steht sie in Moll (die meisten Chaconnes stehen in Dur, doch finden sich im französischen Lautenrepertoire des 17. Jahrhunderts auch Ausnahmen), und die zahlreichen Variationen, die sich aus der wiederholten viertaktigen harmonischen Fortschreitung zu Beginn entwickeln, nehmen den Zuhörer mit auf eine atemberaubende musikalische Reise. Ein besonders bewegender Moment ist, wenn Bach die Tonart D-Dur mit einem Zitat der wunderbaren Chormelodie *Vom Himmel hoch da komm ich her* einführt. Er fährt in dieser

Tonart für neun weitere Variationen fort, bevor er für die letzten sechs nach d-moll zurückkehrt. Die letzte greift die ersten vier Takte des Werks wieder auf, um es dann zu einem verhaltenen Abschluss zu bringen. Auf diese Weise erhält die Komposition eine symmetrische Struktur, wenngleich die drei Abschnitte (Moll-Dur-Moll) sukzessive kürzer werden. Der melancholische Schluss mit seiner leeren Oktave, die verschiedentlich eingeschobenen Choralmelodiezitate und einige tonsymbolische Chiffren, die aus dem Namen von Bachs erster Frau Maria Barbara abgeleitet sind, haben zu der Vermutung geführt, die Chaconne sei anlässlich ihres Todes im Jahr 1720 entstanden. In jenem Jahr stellte Bach sein Violin-Sammelwerk zusammen, und dem Titel *Sei Solo* käme dann eine tiefgreifende Bedeutung zu.

Das Instrument, das auf dieser Aufnahme zu hören ist, ist eine höchst seltene Originallaute von Sixtus Rauwolf, hergestellt in Augsburg um 1590. Es handelte sich seinerzeit wahrscheinlich um ein sieben- oder achthöriges Instrument mit dreizehn oder fünfzehn paarig angeordneten Saiten (nur die höchste Saite war einzeln). Das für den Resonanzboden verwendete Holz lässt sich auf die Jahre 1418 bis 1560 datieren, d.h., dass die Kiefer, aus der er gefertigt wurde, in diesen Jahren (in einer hochalpinen Region) aufwuchs. Dieses Instrument ist daher die wahrscheinlich älteste spielbare Laute mit originalem Resonanzboden. Im Jahre 1715 wurde sie von Leonhard Mausiel in Nürnberg „modernisiert“ und mit einem neuen Hals ausgestattet, welcher die höhere Saitenzahl ermöglichte, die für die deutsche Lautenmusik des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts benötigt wurde. Das Instrument wurde sorgfältig restauriert, und seine einzigartigen Klangeigenschaften scheinen mit den hier eingespielten, aus Bachs Weimarer und Köthener Zeit (1703–23) stammenden Werken vollkommen zu harmonieren.

© Jakob Lindberg 2021

Jakob Lindberg wurde in Schweden geboren und entdeckte seine Leidenschaft für Musik durch die Beatles. Seine Studien führten ihn zunächst an die Universität Stockholm und dann an das Royal College of Music in London. Von Diana Poulton gefördert, 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, die 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 Beijing im Osten bis zu San Francisco und Mexico City im Westen. 2017 erhielt er von Seiner Königlichen Hoheit, dem Prinzen von Wales, die Ehrenauszeichnung „Fellow of the Royal College of Music“. Neben seiner regen Konzerttätigkeit lehrt Jakob Lindberg am RCM, wo er 1979 die Lautenprofessur von Diana Poulton übernahm.

www.musicamano.com

Quoique plusieurs des compositions de Johann Sebastian Bach aient été perdues (y compris une centaine de cantates), 1127 ont survécu, principalement en recueils manuscrits plutôt qu'en éditions imprimées et publiées. Ces œuvres offrent un choix extraordinairement riche de répertoire instrumental et vocal qui continue d'inspirer compositeurs et interprètes jusqu'à ce jour. On considérait Bach comme en retard au cours des dernières décennies de sa vie alors qu'un style plus transparent aux éléments *cantabile* de l'opéra italien devenait de plus en plus à la mode. Il était cependant toujours admiré par ses pairs pour sa maîtrise de l'harmonie et du contrepoint. Aujourd'hui il est vu par un grand nombre comme le plus grand musicien de tous les temps.

Des biographes ont réussi à donner une vue générale assez détaillée de ses activités musicales et il émerge de leurs recherches un homme à l'énergie extraordinaire et à la productivité remarquable. Il travaillait souvent pressé à l'extrême, particulièrement dans ses années à Leipzig (1723–50). Nous découvrons pourtant aussi un compositeur que l'exploration des formes et idiomes musicaux passionnait et qu'il menait à une sublime perfection. Plusieurs domaines de développement furent abandonnés après son décès parce que, comme ses fils l'affirmèrent, ses successeurs se sentaient incapables de le surpasser.

La musique instrumentale solo de Bach est un genre particulièrement fascinant. Il était réputé comme instrumentiste sur claviers et ses œuvres solos les plus complexes furent écrites pour orgue et clavecin. Mais il était aussi un violoniste accompli et le manuscrit autographe de 1720 de ses sonates et partitas pour violon solo offre une collection de musique extraordinaire ; il est la source principale de musique pour ce disque, jouée sur un luth bâti vers 1590 à Augsburg et « modernisé » pendant la vie de Bach, en 1715. Bach ne jouait évidemment pas du luth lui-même. Il semble cependant avoir été fasciné par ses qualités sonores spéciales et il a été clairement inspiré par les possibilités du *Lautenwerk*, un clavecin à cordes de boyau

nouvellement inventé par son cousin Johann Nicolaus Bach dans le but d'imiter le son du luth. Johann Sebastian a participé à l'achat d'un tel instrument pour le duc Ernst August à Weimar en 1715, ainsi qu'à la commande d'un autre quand il travaillait à Cöthen, apportant peut-être ses propres améliorations au modèle. Ces instruments n'ont pas survécu mais l'inventaire des biens de Bach fait après son décès en liste deux, ainsi qu'un luth. Il semblerait que même des luthistes pouvaient s'y méprendre en entendant un *Lautenwerk* joué derrière un rideau et le Prélude BWV 999, avec ses suites d'accords arpégés, pourrait bien être la sorte de pièce que Bach aurait improvisée sur l'un de ces instruments. La Partita pour violon BWV 1006 est une autre œuvre que Bach pourrait avoir jouée sur un *Lautenwerk*. Elle a survécu dans une copie autographe où des notes de basse sont ajoutées dans un style imitant l'écriture pour luth et est listée dans *Neue Bach-Ausgabe* comme le BWV 1006a. Il adapta ensuite le prélude d'ouverture pour une Sinfonia en ré majeur, l'orchestrant pour trompettes, tambours, hautbois cordes et orgue solo. Cela montre comment il donnait parfois une nouvelle vie à une composition déjà existante, mais aussi combien il était flexible en choisissant une tonalité appropriée à une œuvre déjà finie. Ceci me laisse la liberté de décider des meilleures tonalités pour ces deux pièces sur mon luth Rauwolf: ré mineur pour le Prélude en do mineur BWV 999 et fa majeur au lieu de mi majeur pour la « suite pour luth » BWV 1006a.

La copie autographe des solos pour violon de Bach de 1720 est intitulée *Sei Solo*. *Sei* veut dire six en italien et il se trouve de fait six solos ; trois sonates dans la forme *da chiesa* (chacune en quatre mouvements ; lent – vif – lent – vif) et trois suites de danses. Le titre *Sei Solo* est cependant grammaticalement fautif avec son substantif au singulier. Serait-ce un jeu de mots de la part de Bach ? Une autre traduction de « sei solo » est « tu es seul ». Johann Sebastian commença probablement à travailler sur la musique de cette collection avant 1720, peut-être quand il était emprisonné par son employeur à Weimar, le duc William Ernst, à la fin de

1717. Le duc était mécontent des plans de Bach de le quitter pour un poste mieux payé à Cöthen et il décida de l'enfermer dans une cellule d'une maison de la cour pendant près d'un mois pour « témoignage d'obstination ». Est-ce à ce moment-là que Bach examina les possibilités du violon comme instrument solo, dans la solitude de sa cellule ?

Avec ses 354 mesures, la Fugue en do majeur BWV 1005 est l'une des deux plus longues compositions dans *Sei Solo* (la Chaconne BWV 1004 compte moins de mesures mais dure plus longtemps). Bach utilisa la mélodie du choral *Komm, heiliger Geist, Herre Gott* comme principal sujet, et il le combine avec un motif chromatique descendant dans l'exposition. Dans une seconde exposition, il comprime le tissu en insérant la réponse beaucoup plus tôt (technique de strette) et, dans la troisième, il inverse le thème et le motif chromatique. Ces sections sont séparées par des passages bien ornés qui, par deux fois, font éruption dans des mouvements d'apogée sur des pédales : sur ré avant *al riverso* (où Bach renverse les thèmes) et sur sol avant la quatrième et dernière exposition. Cette fugue étend la tessiture du luth dans le registre aigu mais toutes les notes peuvent être jouées et la nature contrapuntique de la pièce semble convenir parfaitement à l'instrument de Rauwolf. J'ai déjà fait l'arrangement du troisième mouvement de la sonate, le *Largo* en fa majeur d'une beauté envoûtante. Sa tonalité et sa simplicité ont un effet reposant après l'intensité et la complexité de la fugue.

Il n'existe pas de copie autographe des dites Suites pour violoncelle de Bach. Elles ont plutôt survécu dans un manuscrit (avec les sonates et partitas pour violon) copié par la seconde femme de Bach, Anna Magdalena. Plus tard, son élève G. H. L. Schwanberg ajouta un titre à ce manuscrit : *Pars 1 Violino Solo Senza Basso* et *Pars 2 Violoncello Solo Senza Basso*. *Pars 2* compte six suites, chacune avec un prélude, une allemande, une courante, une sarabande et une gigue. Bach a ajouté deux menuets dans les première et seconde, deux bourrées aux troisième et quatrième et

deux gavottes aux cinquième et sixième. Cette organisation symétrique semble indiquer un souhait de parfaire le genre. La Suite n° 5 en do mineur survit dans une copie autographe en sol mineur pour le luth (ainsi que dans un arrangement de J. C. Weyrauch). M'inspirant du compositeur, j'ai arrangé la Suite n° 1 pour luth et je l'ai transposée dans une tonalité confortable pour mon Rauwolf, soit de sol à do majeur.

J'ai été inspiré d'arranger les quatre mouvements de la première œuvre dans *Sei Solo*, la Sonate en sol mineur BWV 1001. Leurs tonalités originales conviennent bien au luth Rauwolf : l'*Adagio* lent ressemblant à un récitatif, la fugue ingénieuse, la ravissante *Siciliana* en si bémol avec son air de trio et le *Presto* aux motifs variablement accentués. La fugue a été arrangée pour luth par l'un des élèves de Bach à Leipzig, J. C. Weyrauch, et elle est incluse dans *Neue Bach-Ausgabe* comme le BWV 1000. Ceci diffère à divers endroits de la version pour violon que mon arrangement suit de plus près.

Trois œuvres de variations ressortent parmi la musique instrumentale solo de Bach : la Passacaille pour orgue, l'*Aria mit Veränderungen* (« Variations Goldberg ») pour clavecin et la *Ciaccona* tirée de sa Partita pour violon en ré mineur BWV 1004. Leurs difficultés techniques et leur simple ampleur posent un défi extrême à l'interprète. Bien que Bach ait utilisé le terme italien *Ciaccona*, cette composition en mètre ternaire est modelée sur une chaconne française qui commence sur le deuxième temps avec un rythme pointé. Elle est exceptionnellement dans la tonalité mineure (la plupart des chaconnes étaient en tonalités majeures mais on peut trouver des exceptions dans le répertoire français pour luth au 17^e siècle) et les nombreuses variations qui découlent de la progression harmonique répétée de quatre mesures au début mènent l'auditeur dans un voyage musical époustouflant. Un moment particulièrement touchant est quand Bach introduit la tonalité de ré majeur où il cite la ravissante mélodie du choral *Vom Himmel hoch da komm ich her*. Il continue dans

cette tonalité pendant neuf autres variations avant de retourner à ré mineur pour les six dernières. La dernière commence comme les quatre mesures d'ouverture de l'œuvre avant que la pièce soit graduellement menée à sa fin. Ceci lui donne une structure symétrique quoique les trois sections (mineur – majeur – mineur) soient insensiblement écourtées. La fin mélancolique avec son octave à vide, et les citations de mélodies de chorals trouvées à divers endroits ainsi qu'une certaine numérogie pertinente au nom de la première femme de Bach, Maria Barbara, ont porté à penser que la chaconne était écrite pour souligner son décès en 1720. C'est dans cette année que Bach a compilé sa collection de solos pour violon et le titre de *Sei Solo* aurait alors acquis une signification profonde.

L'instrument utilisé sur ce disque est un luth original très rare de Sixtus Rauwolf, bâti à Augsburg vers 1590. Il était probablement alors un instrument de sept ou huit jeux avec treize ou quinze cordes arrangées en paires (sauf la corde la plus aiguë qui était seule). Le bois de la table d'harmonie peut dater de 1418–1560. Cela veut dire que le pin duquel elle a été faite a poussé (en haute altitude alpine) entre ces années-là. Il est probablement ainsi le plus vieux luth en état jouable avec sa table d'harmonie. En 1715, le luth fut « modernisé » par Leonhard Mausiel à Nuremberg et fut doté d'un nouveau manche pour accommoder un nombre accru de cordes nécessitées pour la musique pour luth des 17^e et début 18^e siècles en Allemagne. Il a été soigneusement restauré et ses qualités sonores uniques semblent en parfaite syntonie avec la musique sur ce disque qui date des périodes de Bach à Weimar et Cöthen (1703–23)

© Jakob Lindberg 2021

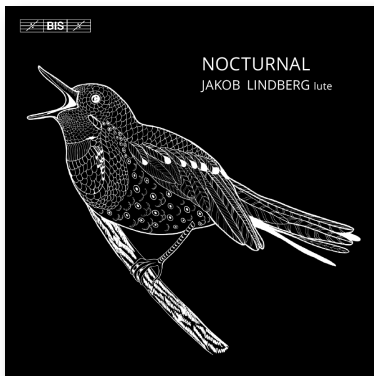
Jakob Lindberg est né en Suède et a développé son premier intérêt passionné pour la musique grâce aux Beatles. Après avoir étudié la musique à l'Université de Stockholm, il s'inscrivit au Royal College of Music à Londres. Sur les conseils de Diana Poulton, il décida, vers la fin de ses études, de se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

Jakob Lindberg est maintenant l'un des musiciens les plus experts en 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 2017, Son Altesse Royale le Prince du pays de Galles l'honora du titre de Fellow of the Royal College of Music. En plus de sa carrière bien remplie d'interprète, Jakob Lindberg enseigne au Conservatoire royal de musique où il a succédé à Diana Poulton comme professeur de luth en 1979.

www.musicamano.com

Also from Jakob Lindberg on BIS



Nocturnal

A recital of mostly Elizabethan pieces, many of which evoke aspects of the night.

At the heart of the programme is Benjamin Britten's *Nocturnal*, based on John Dowland's four-part song *Come, Heavy Sleep*. Composed for the guitar, it is here heard in Lindberg's own arrangement for the lute.

BIS-2082 SACD

Recording of the Month – 'All who love the lute should hear this album and, on doing so, will, I suspect, want to own it.' *MusicWeb-International*

Critics' Choice – '[Lindberg] successfully teases out that peculiar melancholy Dowland and Britten clearly shared. This is a wholly new vision of a masterpiece.' *Gramophone*

5 Diapasons – « Dans une sonorité chaleureuse, chaque œuvre révèle un jeu d'une impeccable précision. » *Diapason*

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



We care. The sleeve used for this disc is made of FSC/PEFC-certified material with soy ink, eco-friendly glue and water-based varnish. It is easy to recycle, and no plastic is used.

The music on BIS's Hybrid SACDs 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: 6th–10th September 2020 at Länna Church, Sweden
Producer: Johan Lindberg
Sound engineer: Matthias Spitzbarth

Equipment: Neumann M 149 and KM 100 series microphones; RME Octamic XTC microphone pre-amplifier and high-resolution A/D converter; MAD1 optical cabling technology; Sequoia digital audio workstation; B&W loudspeakers; Sennheiser headphones
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing, mixing and mastering: Matthias Spitzbarth

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Jakob Lindberg 2021
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Cover photos of Jakob Lindberg: © Mats Lundqvist
Lute rose photo: © Jakob Lindberg
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

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.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2552 © & © 2021, BIS Records AB, Sweden.

The image displays a handwritten musical score for a lute or Lautenwerk, BWV 1006a, Partita No. 3 for solo violin. The score is written on four systems of two staves each. The first system is labeled "Preludio" in the upper left. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features intricate sixteenth-note passages and rests. The second system continues the melodic line. The third system includes the instruction "Piano" above the staff. The fourth system includes the instruction "Forte" above the staff and "Piano" above the staff, indicating dynamic changes. The handwriting is in black ink on aged, yellowish paper.

The opening bars of Bach's own arrangement for lute or *Lautenwerk*, BWV 1006a, of his Partita No. 3 for solo violin.