



WEISSLINDBERG

Sonatas played on the unique 1590 Sixtus Rauwolf lute



WEISS, SILVIUS LEOPOLD (1687-1750)

1 PRELUDE IN E FLAT MAJOR 2'28

2 CIACCONA IN E FLAT MAJOR 3'53

SONATA IN C MINOR 17'04

3 Fantasie 2'08

4 Allemande 5'02

5 Courante 2'19

6 Sarabande 3'27

7 Gavotte 1'38

8 Gigue 2'22

SONATA IN B FLAT MAJOR 25'10

9 Prelude 1'32

10 Ouverture 3'46

11 Courante 4'35

12 Bourrée 2'44

13 Sarabande 6'30

14 Presto 5'51

15	PRELUDE IN D MINOR	1'30
16	FUGUE IN D MINOR	2'32
	SONATA IN A MINOR, 'L'INFIDÈLE'	19'12
17	Entrée	3'09
18	Courante	2'50
19	Sarabande	4'21
20	Menuet	2'06
21	Musette	3'57
22	Paysanne	2'37
	TT:	73'14

JAKOB LINDBERG *lute*

The sonatas – or what one in modern usage would rather call 'suites' – on this disc have been compiled by Jakob Lindberg from various sources, in order to create works suitable for his 16th-century Sixtus Rauwolf lute.

The Instrument

In 1991 I bought a very rare original lute in an auction at Sotheby's in London. A brandishing mark identifies the maker as Sixtus Rauwolf, a prolific luthier who lived and worked in Augsburg. Only three other lutes by him have survived; one is in the Metropolitan Museum in New York, one in the Claudius Collection in Copenhagen and one in a private collection in England. My instrument is from c. 1590 and was originally a 7- or 8-course lute. Inside there is a repair label by Leonard Mausiel, dated Nuremberg 1715, and the present neck, which allows for ten or eleven courses, is probably made by him. The lute has been carefully restored by the two lute makers Michael Lowe and Stephen Gottlieb, and by the violin-maker and restorer David Munro. David did most of the repairs including mending cracks, working on the rose and on the varnish. Dendochronology (a method of dating wooden objects which involves examining and counting the rings of trees) confirms that the soundboard is original and dates it 1423-1560. This means that the pine tree from which it was made was growing (in high alpine altitude) between these years. We do not know exactly when it was felled, but it cannot have been not long after 1560. My lute is thus to my knowledge the oldest one in playable condition with its original soundboard. Some wood has been used to complement the existing 16th-century bars under the soundboard. For this we have used ancient wood from the library in Palazzo Pitti in Florence. I am grateful to the guitar maker Andrea Tacchi for letting me have some of this rare wood, which he bought when the library was renovated.

To celebrate the completion of the restoration of my Rauwolf lute I decided to record this recital programme of lute music by Silvius Leopold Weiss.

Silvius Leopold Weiss (1687-1750)

Silvius Leopold Weiss was born in Grottkau, 40 miles southeast of Breslau (Wrocław) in Silesia, on 12th October 1687. His father, the lutenist Johann Jakob, taught him to play the lute from an early age and Silvius showed such natural talent that, at the age of only six or seven, he played before Emperor Leopold I. Not long thereafter, Silvius was employed as a lutenist in the service of Count Karl Philipp of the Palatine in Breslau. On 5th May 1706 Karl Philipp's brother Johann Emanuel wrote to thank him for sending "his" Weiss to play at the court in Dusseldorf and a year later both Silvius's father and his brother Sigismund, also a fine lutenist, were employed there.

In 1710 Silvius was invited to accompany the Polish Prince Alexander Sobieski to Italy. The prince stayed in Rome with his mother, Queen Maria Casimira. She engaged Alessandro Scarlatti as her composer and music director, and Weiss would most probably have met his son Domenico, who took over from his father in 1709. It is also likely that Weiss played for the gatherings of the Accademia degli Arcadi, led by Cardinal Pietro Ottoboni. Arcangelo Corelli directed the performances of concerted music and the weekly concerts of chamber music were well-known events. Perhaps it was during these that Weiss 'astonished all the Italians', as Ernst-Gottlieb Baron writes in his *Historisch-Theoretische und Practische Untersuchung des Instrumentes der Lauten* (Nuremberg 1727). Recent research has revealed that Silvius also got married in Italy to a Maria Angela, and shared an apartment with her near Palazzo Zuccari, the residence of the Sobieskis.

In 1714 Prince Alexander died and Weiss returned to Germany, possibly to his earlier employer, Count Karl Philipp, who had become governor of Tyrol and was residing in Innsbruck. In 1717 the count moved to the family seat in Neuburg and it seems plausible that Weiss followed him there. A year later, on 23rd August 1718, Weiss was officially engaged as Royal Polish Chamber Musician to the

Elector of Saxony and, only a few weeks later, was required to accompany Crown Prince Frederick Augustus II to Vienna. The Elector sent twelve of Dresden's finest musicians on this trip, during which Prince Frederick was to choose his bride. The group stayed until March 1719 and on 20th August Emperor Joseph I's elder daughter Maria Josepha was married there to the Saxon prince. Weiss was chosen as one of the musicians in the welcoming party and also as one of the performers on the barge that brought the royal couple along the river Elbe from Pirna to Dresden.

By the end of 1719, Weiss was married to a Maria Elisabeth and, in August 1720, she gave birth to their first child. No name was given as it probably died at birth, but they had ten more children together, seven of whom outlived their father. What happened to Weiss's Italian wife is not known.

In 1722 Weiss was invited to play at the festivities of another wedding. Emperor Joseph's younger daughter married the Crown Prince of Bavaria, and Weiss performed in Munich together with his distinguished colleague Pierre-Gabriel Buffardin who was flautist in the Dresden Hofkapelle. Earlier that year Weiss was attacked by a visiting violinist named Petit, who bit Weiss's right thumb so badly that he was out of action for several months. Both Johann Mattheson, the music theorist and critic, and Ernst-Gottlieb Baron mention this incident. Apparently Petit had suspected Weiss of being behind his lack of success in Dresden.

Baron was involved in a heated controversy about the lute in which he defended the instrument against sarcastic remarks made by Mattheson in *Neue-Eröffnetes Orchester* and *Critica Musica*. In 1723 Weiss wrote a letter to Mattheson. Here we have a fascinating description of the way Weiss used the lute in an opera aria and also how he adapted one of his instruments to give it 'the size, length, power and resonance of a veritable theorbo'. This was so skilfully worded that Mattheson published it in 1727. He was proud to have received a letter from 'the

greatest lutenist in the world’, as he puts it. Through its publication Weiss managed not only further to promote the lute, but also in a very subtle way to put right some of the unjust remarks that Mattheson had made about the instrument.

When Elector Augustus visited the Prussian court in Berlin in May 1728, he brought Weiss with him. Earlier that year the Prussian King, together with Crown Prince Frederick, had been to the Dresden court. The Crown Prince had performed on the flute accompanied by members of the orchestra. He mentioned Weiss as one of ‘the best artists at the court’ when he described the event in a letter to his lute-playing sister Sophie Wilhelmine. The Prussian Princess heard Weiss play during the return visit in May and in her memoirs she writes that he ‘...excels so greatly on the lute that he never had an equal and that those who come after him will have only the glory of imitating him...’

In 1739 Weiss had the opportunity to meet Johann Sebastian Bach. Silvius and his student Johann Kropfganss visited Leipzig during the summer. Wilhelm Friedemann Bach may have taken the initiative for this meeting between his father and his two colleagues from Dresden. Johann Elias Bach was working as Johann Sebastian’s secretary and he wrote: ‘at that time there was something extra fine in the way of music while my cousin from Dresden, who was present here for four weeks, together with the two famous lutenists Herr Weiss and Herr Kropfganss played at our house several times’.

By 1744 Weiss had become the highest paid instrumentalist of the Hofkapelle and was well-known throughout Europe as the finest lutenist of his generation. He remained in employment in Dresden until his death in 1750, which was reported by Johann Georg Pisendel in a letter to Georg Philipp Telemann: ‘...on 16th October our Herr Weiss, the excellent lutenist, died...’, and Pisendel went on to write that Dresden had lost one of its ‘...greatest *Brillanten*’.

The Music

It has been estimated that nearly half of the compositions for solo lute by Weiss have been lost or remain unidentified. Despite this, there is more surviving lute music by Weiss than by any other composer. Most of these c. 600 pieces are grouped in dance suites with the typical sequence *allemande*, *courante*, *bourrée*, *sarabande*, *minuet* and *gigue*. Often there is an unbarred prelude at the beginning and sometimes the *bourrée* is substituted for a *gavotte*, the *sarabande* for a *siciliana*, the *gigue* for an *allegro* or a *presto*, and so on. The musical style is a fusion of French elements (unbarred preludes, rhythmic motifs), Italian style (strong tonal harmony, sequential passages and melodic influence from Italian opera) and German skill in handling harmonic progressions and modulations. What is particularly satisfying for the performer of Weiss's lute music is how it fits so superbly on the instrument. Whatever the melodic motifs or the harmonic progressions, they always seem to derive naturally from the tuning of the lute. The expressive quality of the music is thus closely linked to the instrument.

The sort of lute that Weiss played until he was about thirty years old had eleven courses (like the Rauwolf lute on this recording), i.e. 20 strings arranged in pairs with the two top ones single. The tuning was by this time fairly standardized in Germany; f' d' aa ff dd Aa for the first six courses, and the remaining five tuned in a diatonic scale from Gg down to Cc. During Weiss's early years in Dresden, the German baroque lute had its range extended downwards. Two more courses were added, completing the scale to an octave from the sixth to the thirteenth course. Some of Weiss's early pieces were amended (not always by Weiss himself) to make use of these new basses, and some of these alterations can be studied in the lute manuscript of his music in the British Library, London (M.S. Add 30387). In another important source of his music (Mus. 2841 V.I., now in the Sächsische Landesbibliothek in Dresden) the composer has incorporated the use of the lower courses into his early pieces. Most of the works in this manu-

script, however, are later works that show his mastery of the full range of the thirteen-course baroque lute.

Most of the pieces on this recording are early compositions. It begins with a *Prelude* in the bright key of E flat major. My lute is tuned to a=392, which means it sounds a tone lower than modern pitch. An improvisatory opening with arpeggiated figures and sequential passages sets a serene mood, which changes as the music modulates to G minor. Six chromatically descending diminished chords provide a startling contrast, but gradually Weiss returns to the opening mood and the piece ends with a long flourish on a pedal E flat, finally resting on the third of the chord. The *Ciaccona*, also in E flat, uses a seven-bar *ostinato* bass over which Weiss writes seven imaginative variations, each one repeated. He then returns to the opening statement, but surprises us just before the final chord with an interrupted cadence and the adding of a six-bar coda.

The *Fantasie in C minor* belongs to Weiss's best-known compositions. It was copied into the London manuscript (M.S. Add 30387) in Prague in 1719, and is a well-constructed piece in which a free unbarred opening leads to a fugal section which exploits the range of the eleven-course lute in a most satisfying way. The *Fantasie* is followed by the *Sonata in C minor* (Smith/Crawford No.7). This is one of the earliest compositions by Weiss who added 'Von Ano 6. In Düsseldorf. Ergo Nostra giuventù comparisce' in pencil to the copy in the Dresden manuscript (Mus. 2841 V.I.), thus dating it to 1706. That year Weiss visited the Palatine Electoral court in Düsseldorf and it is possible that the *Allemande*, written in the style of a French *tombeau*, was composed and performed to commemorate Emperor Leopold I, who died in 1705. I play the five movements that appear in the Dresden manuscript and use that same order, with the *Sarabande* before the *Gavotte*.

The next sonata is in B flat. I play here four movements from the London manuscript (Smith/Crawford *Sonata No.4*), beginning with a prelude in which

the interpreter is expected to arpeggiate the four-part chords that permeate the piece. The three movements that follow can also be found in versions for thirteen-course lute in the Dresden manuscript, but neither source has a slow movement or a final quick one. The *Ouverture* is characteristically in three sections. An allemande-like opening is followed by an impressive fugal section marked *allegro* before a *largo* eventually leads to four bars of music reminiscent of the opening section. Unlike the French-inspired *Ouverture*, the *Courante* is an Italian *corrente* with predominantly ‘running’ quavers. Although its driving sequences span well over a hundred bars, it flows in an almost self-propelling way. A startling progression is found in the B-section. Over a pedal D on the tenth course Weiss joins notes to be played on the fifth course with slurs at ever-increasing intervals within the sequence – first a major third, then a fourth, a fifth and finally a minor sixth before he crosses the strings for the interval of a seventh. The piece ends with the same four-bar phrase that can be heard at the beginning (as well as shortly after the double bar). The *Bourrée* has been somewhat amended in the later Dresden version. Interestingly the bass progression in the first full bar is written an octave higher, whilst in other places the lower courses have been well incorporated. It seems likely that Weiss first wrote this piece for eleven courses (like the other three movements in the London manuscript) despite the appearances of courses 12 and 13 in bars 1, 6 and 7. I have complemented the sonata with two movements from another sonata in B flat, copied next to the ‘incomplete’ one in the Dresden manuscript: a *Sarabande* in G minor and a lively *Presto*. Weiss was famous for his *cantabile* playing, and the stunningly beautiful *Sarabande* illustrates the singing style of his art. Like the concluding *Presto*, it was composed later than the other four movements, but both can be performed on an eleven-course lute by transposing a few bass notes up an octave.

Although Weiss often wrote imitative counterpoint, he mostly used this compositional technique for sections of fantasias or in overtures. There are no fugues

by him in the Dresden MS, and only three in the London source. The *Fugue in D minor* played here is probably an early work and uses only eleven courses. Although much shorter than the other two, it is very idiomatic and well constructed. I precede it with a prelude in the same key.

I end this CD celebrating my newly restored Rauwolf lute with one of my favourite sonatas by Weiss, the *Sonata in A minor*, ‘*L’Infidèle*’ (Smith/Crawford No.29). Until recently I always performed this work on a thirteen-course lute, following the version in the Dresden manuscript. I strongly suspect, however, that Weiss first composed it for the eleven-course instrument. Only one of the six movements in the London manuscript makes any use of the twelfth or thirteenth courses, which is very curious for a piece in the key of A minor. In the *Musette*, a rustic dance evoking the sound of bagpipes, I had to move the first note of each of the first three bars up an octave. By strumming the first chords in these bars with the thumb across the sixth and fifth courses, and combining that with the more satisfactory rhythmic motif for these beats found in the Dresden manuscript (a quaver followed by two semiquavers), I am not faithful to either version, but this is how I think Weiss played it when he first composed it.

© **Jakob Lindberg 2005**

Jakob Lindberg was born in Djursholm in Sweden and developed his first passionate interest in music through the Beatles. He started to play the guitar and soon became interested in the classical repertoire. From the age of fourteen he studied with Jörgen Rörby who also gave him his first tuition on the lute. After reading music at Stockholm University, he further developed his knowledge of the lute repertoire at the Royal College of Music in London under the guidance of Diana Poulton and decided towards the end of his studies to concentrate on renaissance and baroque music.

Jakob Lindberg is now one of the most prolific performers in this field. He has made numerous recordings for BIS and was the first lutenist to record the complete solo lute music by John Dowland, and his recording of Bach's music for solo lute is considered to be one of the most important readings of these works. He is an active continuo player on the theorbo and arch lute and has worked with many well known ensembles including the English Concert, the Taverner Choir, the Purcell Quartet, the Orchestra of the Age of Enlightenment and the Academy of Ancient Music. He is also in demand as an accompanist and has given recitals with Emma Kirkby, Anne Sofie von Otter, Nigel Rogers and Ian Partridge.

It is particularly through his live solo performances that he has become known as one of the finest lutenists in the world today, and he has given recitals in many parts of Europe, Japan, Mexico, Russia, Australia, Canada and the USA. 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.

Das Instrument

Im Jahr 1991 habe ich im Londoner Auktionshaus Sotheby's eine sehr seltene originale Laute erstanden. Ein Herstellervermerk identifiziert den Urheber als Sixtus Rauwolf, einen produktiven Lautenbauer aus Augsburg. Nur drei weitere Lauten sind von ihm erhalten – eine wird im Metropolitan Museum in New York aufbewahrt, eine befindet sich in der Claudius-Sammlung in Kopenhagen und eine in einer Privatsammlung in England. Mein Instrument stammt aus den Jahren um 1590 und war ursprünglich eine sieben- oder achtchörige Laute. Im Inneren befindet sich ein Reparaturvermerk von Leonard Mausiel mit dem Vermerk Nürnberg 1715; der gegenwärtige Lautenhals, der Platz für zehn oder elf Chöre bietet, stammt wahrscheinlich von ihm. Die Laute ist von den Lautenbauern Michael Lowe und Stephen Gottlieb sowie dem Geigenbauer und Restaurator David Munro sorgfältig restauriert worden. David hat die meisten der Reparaturen vorgenommen, hat die Risse ausgebessert, an der Rosette und am Lack gearbeitet. Gemäß dendrochronologischem Befund (eine Methode zur Altersbestimmung von Holz, die auf der Untersuchung der Jahresringe von Bäumen basiert) ist der Resonanzboden original und stammt aus den Jahren 1423-1560. Das bedeutet, daß die hochalpine Kiefer, aus der er hergestellt wurde, in jener Zeit wuchs. Es ist nicht bekannt, wann genau sie gefällt wurde, doch kann es nicht weit nach 1560 gewesen sein. Diese Laute ist daher meines Wissens die älteste spielbare Laute mit originalem Resonanzboden. Etwas Holz wurde benötigt, um die Streben unter dem Resonanzboden zu ergänzen; hierfür haben wir altes Holz aus der Bibliothek des Palazzo Pitti in Florenz verwendet. Dem Gitarrenbauer Andrea Tacchi bin ich dankbar dafür, daß er mir etwas von diesem seltenen Holz überlassen hat, das er selber bei der Renovierung der Bibliothek gekauft hat.

Zur Feier der Fertigstellung der Restaurierung meiner Rauwolf-Laute habe ich mich entschlossen, dieses Recital-Programm mit Lautenmusik von Silvius Leopold Weiss einzuspielen.

Silvius Leopold Weiss (1687-1750)

Silvius Leopold Weiss wurde am 12. Oktober 1687 in Grottkau, 70 Kilometer südlich von Breslau (Wrocław), geboren. Sein Vater, der Lautenist Johann Jakob, lehrte ihn schon früh das Lautenspiel, und Silvius zeigte ein derart großes Talent, daß er im Alter von gerade einmal sechs oder sieben Jahren vor Kaiser Leopold I. spielte. Nicht viel später stand Silvius im Dienst des Pfalzgrafen Karl Philipp in Breslau. Am 5. Mai 1706 bedankte sich Karl Philipps Bruder Johann Emanuel für die Übersendung „seines“ Weiss an den Düsseldorfer Hof; ein Jahr darauf wurden Silvius' Vater und sein Bruder Sigismund, ebenfalls ein vorzüglicher Lautenist, dort angestellt.

1710 wurde Silvius eingeladen, den polnischen Prinzen Alexander Sobieski nach Italien zu begleiten. Der Prinz weilte mit seiner Mutter, Königin Maria Casimira, in Rom, wo sie Alessandro Scarlatti als Komponisten und Musikdirektor engagiert; mit großer Wahrscheinlichkeit hat Weiss seinen Sohn Domenico kennengelernt, der dem Vater 1709 nachfolgte. Vermutlich hat Weiss auch bei den von Kardinal Pietro Ottoboni geleiteten Versammlungen der Accademia degli Arcadi gespielt. Arcangelo Corelli leitete die Konzertensembles, und die wöchentlichen Kammerkonzerte waren vielbeachtete Ereignisse. Vielleicht war es eines dieser Konzerte, bei dem Weiss alle Italiener in Erstaunen versetzte, wie Ernst-Gottlieb Baron in seiner *Historisch-Theoretischen und Practischen Untersuchung des Instruments der Lauten* (Nürnberg 1727) schreibt. Jüngere Forschungen haben ergeben, daß Silvius in Italien eine Maria Angela heiratete und mit ihr eine Wohnung in der Nähe des Palazzo Zucari, der Residenz der Sobieskis, bezog.

1714 starb Prinz Alexander, und Weiss kehrte nach Deutschland zurück, möglicherweise zu seinem früheren Arbeitgeber, Pfalzgraf Karl Philipp, der Statthalter von Tirol wurde und in Innsbruck residierte. 1717 siedelte der Pfalzgraf zum Familiensitz Neuburg über, und es ist wahrscheinlich, daß Weiss ihm dabei folgte. Ein Jahr darauf, am 23. August 1718, trat Weiss als königlich polnischer

Kammermusikus in die Dienste des sächsischen Kurfürsten; nur wenige Wochen später begleitete er den Kronprinzen Friedrich August II nach Wien. Der Kurfürst sandte zwölf der besten Dresdner Musiker mit auf diese Reise, auf der Prinz Friedrich seine Braut finden sollte. Die Gruppe blieb bis März 1719 in Wien; am 20. August wurde die älteste Tochter Kaiser Josephs I., Maria Josepha, mit dem sächsischen Prinzen vermählt. Weiss gehörte zu den Musikern des Begrüßungskomitees und auch zu den Musikern auf der Barkasse, die das königliche Paar auf der Elbe von Pirna nach Dresden brachte.

Ende 1719 finden wir Weiss mit einer Maria Elisabeth verheiratet, die im August 1720 ihr erstes Kind zur Welt brachte. Es erhielt keinen Namen, weil es wohl bei der Geburt starb, doch zehn weitere Kinder sollten folgen, von denen sieben ihren Vater überlebten. Was aus Weiss' italienischer Frau wurde, ist unbekannt.

1722 wurde Weiss eingeladen, bei einer anderen Hochzeitsfeier zu spielen: Kaiser Josephs jüngere Tochter heiratete den bayerischen Kronprinzen, und Weiss spielte in München mit seinem berühmten Kollegen Pierre-Gabriel Buffardin, dem Flötisten der Dresdner Hofkapelle. Zuvor im selben Jahr wurde Weiss von einem durchreisenden Geiger namens Petit angegriffen, der so heftig in Weiss' rechten Daumen biß, daß dieser monatelang nicht zu gebrauchen war. Sowohl der Musiktheoretiker und Kritiker Johann Mattheson als auch Ernst-Gottlieb Baron erwähnen diesen Zwischenfall. Offenbar hatte der in Dresden wenig erfolgreiche Petit angenommen, Weiss habe gegen ihn intrigiert.

Baron war an einer hitzigen Debatte über die Laute beteiligt, in der er das Instrument gegen sarkastische Bemerkungen von Mattheson in dessen *Neu-Eröffnetes Orchester* und *Critica Musica* verteidigte. 1723 schrieb Weiss einen Brief an Mattheson. Es ist eine faszinierende Beschreibung davon, wie Weiss die Laute in einer Opernarie verwendet und wie er eines seiner Instrumente so veränderte, daß es über Größe, Länge, Kraft und Resonanz einer echten Theorbe verfügte.

Dies war so kunstvoll formuliert, daß Mattheson es 1727 veröffentlichte. Er war stolz, einen Brief vom „grössten Lautenisten in der Welt“ erhalten zu haben. Durch diese Veröffentlichung gelang es Weiss nicht nur, die Sache der Laute zu befördern, sondern auch, in einer sehr subtilen Art und Weise einige der ungerechten Bemerkungen Matthesons über das Instrument richtigzustellen.

Als Kurfürst August im Mai 1728 den preußischen Hof in Berlin besuchte, gehörte Weiss zu seinem Gefolge. Anfang des Jahres hatte der preußische König zusammen mit dem Kronprinz Friedrich den Dresdner Hof besucht. Der Kronprinz hatte auf der Flöte gespielt und wurde dabei von Mitgliedern des Orchesters begleitet. In einem Brief an seine Schwester Sophie Wilhelmine, die die Laute spielte, erwähnte er Weiss als einen der besten Künstler am Hof. Die preußische Prinzessin hörte Weiss im Mai beim Gegenbesuch und schreibt in ihren Memoiren, daß er „auf der Laute so hervorragend ist, daß ihm keiner gleichkommt und daß denjenigen, die nach ihm kommen, lediglich die Ehre bleibt, ihn nachzuahmen“.

1739 hatte Weiss die Gelegenheit, Johann Sebastian Bach kennenzulernen. Silvius und sein Schüler Johann Kropfganss besuchten Leipzig im Sommer. Vermutlich hat Wilhelm Friedemann Bach das Treffen zwischen seinem Vater und seinen beiden Dresdner Kollegen angeregt. Johann Elias Bach, der Sekretär Johann Sebastians, schrieb, daß „etwas extra feines von Music passiert sei, indem sich mein Herr Vetter von Dresden, der über vier Wochen hier zugegen gewesen, nebst den beiden berühmten Lautenisten Herrn Weisen und Herrn Kropfgans, etliche mal bei uns haben hören lassen.“

1744 war Weiss der höchstbezahlte Instrumentalist der Hofkapelle und galt in ganz Europa als der beste Lautenist seiner Generation. Er blieb in Dresden bis zu seinem Tod am 16.10.1750, den Johann Georg Pisendel in einem Brief an Georg Philipp Telemann anzeigte, um betrübt festzustellen, daß Dresden einen seiner „größten Brillanten“ verloren habe.

Die Musik

Man vermutet, daß fast die Hälfte der Weiss'schen Lautensolokompositionen verloren oder unidentifiziert ist. Gleichwohl ist von Weiss mehr Lautenmusik überliefert als von irgendeinem anderen Komponisten. Die meisten dieser rund 600 Stücke sind zu Tanzsuiten mit der typischen Abfolge Allemande, Courante, Bourrée, Sarabande, Minuet und Gigue zusammengefaßt. Oft ist ein untaktiertes Präludium vorangestellt, und bisweilen ersetzt eine Gavotte die Bourrée, eine Siciliana die Sarabande, ein *Allegro* oder *Presto* die Gigue usw. In stilistischer Hinsicht handelt es sich um eine Mischung aus französischen Elementen (untaktierte Präludien, rhythmische Motive), italienischem Stil (stark tonale Harmonik, Sequenzierungen und eine von der italienischen Oper beeinflusste Melodik) sowie deutscher Kunstfertigkeit im Umgang mit harmonischen Fortschreitungen und Modulationen. Was die Weiss'sche Lautenmusik für den Ausführenden besonders reizvoll macht, ist ihre vollkommene Anpassung an das Instrument. Alle melodischen Motive und harmonischen Fortschreitungen scheinen sich ganz natürlich aus der Stimmung der Laute zu ergeben. Die expressive Qualität der Musik ist auf diese Weise eng mit dem Instrument verbunden.

Der Lautentyp, auf dem Weiss bis in seine dreißiger Jahre spielte, war (wie die hier verwendete Rauwolf-Laute) elfchörig, hatte also 20 Saiten, die – bis auf die beiden obersten – paarweise angeordnet waren. Die Stimmung war im Deutschland jener Zeit relativ standardisiert: f' d' aa ff dd Aa für die ersten sechs Chöre, während die verbleibenden fünf der diatonischen Skala von Gg bis hinunter zu Cc entsprachen. Während Weiss' frühen Dresdner Jahren war der Umfang der deutschen Barocklaute nach unten erweitert worden. Zwei zusätzliche Chöre wurden hinzugefügt, so daß sich der sechste und der dreizehnte Chor im Oktavabstand befanden. Einige der frühen Kompositionen von Weiss wurden (nicht immer von Weiss selber) überarbeitet, um diese neuen Bässe einzubeziehen; einige dieser Änderungen zeigt das Manuskript seiner Lautenmusik in der British

Library, London (M.S. Add 30387). In einer anderen wichtigen Quelle (Mus. 2841 V.I., jetzt in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden) hat der Komponist die tiefen Chöre für seine frühen Stücke vorgesehen. Die meisten Werke dieses Manuskripts freilich stammen aus späterer Zeit und zeigen seine meisterliche Behandlung der dreizehnhörigen Barocklaute.

Die meisten der hier eingespielten Stücke sind frühe Werke. Am Anfang steht ein *Präludium* in hellem Es-Dur. Die Stimmung meiner Laute ist $a=392$ Hz, also einen Ganzton tiefer als bei der modernen Stimmung. Ein improvisatorischer Beginn mit Arpeggien und Sequenzen schafft eine heitere Atmosphäre, die sich mit der Modulation nach g-moll wandelt. Sechs chromatisch absteigende verminderte Akkorde bilden hierzu einen großen Kontrast, doch allmählich kehrt Weiss zu der Eingangsstimmung zurück, und das Stück endet mit einer langen Passage über einem Es-Orgelpunkt, der schließlich auf der Terz der Tonika ausklingt. Die *Ciaccona*, ebenfalls in Es-Dur, basiert auf einem siebentaktigen Baß-Ostinato, über dem Weiss sieben phantasievolle Variationen entfaltet, von denen jede wiederholt wird. Dann kehrt er zum Anfang der *Ciaccona* zurück, überrascht uns aber direkt vor dem Schlußakkord mit einem Kadenzabbruch und einer sechsstaktigen Coda.

Die *Fantasie c-moll* gehört zu Weiss' bekanntesten Kompositionen. Sie wurde 1719 in Prag in das in London aufbewahrte Manuskript (M.S. Add 30387) notiert und ist ein sorgsam gearbeitetes Stück, in der ein freier, untaktierter Anfangsteil zu einem Fugato führt, das den Umfang der elfhörigen Laute wirkungsvoll durchmißt. Auf die Fantasie folgt die *Sonate c-moll* (Smith/Crawford Nr. 7). Es ist eine der frühesten Kompositionen von Weiss, der die Kopie im Dresdner Manuskript (Mus. 2841 V.I.) mit dem Zusatz „Von Ano 6. In Düsseldorf. Ergo Nostra giuventù comparisce“ versehen hat, so daß 1706 als Kompositionsjahr angenommen werden kann. In jenem Jahr besuchte Weiss den kurfürstlich-pfälzischen Hof in Düsseldorf und es ist möglich, daß die im Stil eines französischen Tombeau

komponierte Allemande zum Gedenken an den 1705 verstorbenen Kaiser Leopold I. entstanden ist. Ich spiele die fünf Sätze des Dresdner Manuskripts in der dortigen Reihenfolge, also mit der Sarabande vor der Gavotte.

Die nächste Sonate steht in B-Dur. Ich spiele hier vier Sätze aus dem Londoner Manuskript (Smith/Crawford *Sonate Nr. 4*), beginnend mit einem *Präludium*, in dem der Interpret die vierstimmigen Akkorde, die das Stück durchziehen, arpeggieren soll. Die drei folgenden Sätze finden sich – in Fassungen für dreizehnhörige Laute – auch im Dresdner Manuskript, aber keine Quelle weist einen langsamen Satz oder einen schnellen Schlußsatz auf. Die *Ouvertüre* ist charakteristischerweise dreiteilig. Auf einen Allemanden-Beginn folgt ein beeindruckender, fugierter *Allegro*-Abschnitt, bis ein *Largo* schließlich zu vier Takten führt, die auf den Anfang verweisen. Anders als bei der *Ouvertüre* mit ihrem französischen Einschlag handelt es sich bei der *Courante* um eine italienische Corrente mit stetiger Achtelbewegung. Obschon ihre energischen Sequenzen sich über mehr als hundert Takte erstrecken, fließt sie beinahe wie von selbst. Eine verblüffende Fortschreitung findet sich im B-Teil. Über dem Grundton D des zehnten Chors läßt Weiss Legato-Töne auf dem fünften Chor hinzutreten, die in zunehmenden Intervallabständen innerhalb der Sequenz erklingen – erst eine große Terz, dann eine Quarte, eine Quinte und schließlich eine kleine Sexte, bevor er die Saiten für das Septimintervall überquert. Das Stück endet mit derselben Viertaktphrase, die am Anfang erklang. Die *Bourrée* ist in der späteren Dresdner Fassung leicht verändert. Interessanterweise ist der Baß im ersten ganzen Takt eine Oktave höher notiert, während an anderen Stellen die tieferen Chöre gut integriert worden sind. Wahrscheinlich hat Weiss das Stück trotz des Auftauchens der Chöre 12 und 13 in den Takten 1, 6 und 7 zuerst für elf Chöre geschrieben (wie die anderen drei Sätze im Londoner Manuskript). Ich habe die Sonate um zwei Sätze aus einer anderen B-Dur-Sonate ergänzt, die sich im Dresdner Manuskript in direkter Nachbarschaft befindet: eine *Sarabande* in g-moll

und ein lebhaftes *Presto*. Weiss war berühmt wegen seines kantablen Spiels; die betörend schöne *Sarabande* ist ein Beispiel für das Singende seiner Kunst. Wie das abschließende *Presto* wurde sie später als die anderen vier Sätze komponiert, aber beide können auf einer elfchörigen Laute gespielt werden, wenn man einige wenige Baßtöne eine Oktave hochtransponiert.

Wenngleich Weiss oft imitativen Kontrapunkt schrieb, verwendete er diese Kompositionstechnik zumeist in Fantasien oder Overtüren. Das Dresdner Manuskript enthält keine Fugen von Weiss, und auch die Londoner Quelle enthält nur drei. Die hier aufgenommene *Fuge d-moll* für elfchörige Laute ist wahrscheinlich ein frühes Werk. Obwohl erheblich kürzer als die anderen beiden, ist sie ausgesprochen idiomatisch und kunstvoll konzipiert. Ich habe ihr ein *Präludium* derselben Tonart vorangestellt.

Am Ende dieser CD feiere ich meine frisch restaurierte Rauwolf-Laute mit einer meiner Lieblingssonaten von Weiss, der *Sonate a-moll*, „*L'Infidèle*“ (Smith/Crawford Nr. 29). Bis vor kurzem habe ich dieses Werk nach der Dresdner Fassung immer auf einer dreizehnchörigen Laute gespielt. Ich nehme aber stark an, daß Weiss es zuerst für das elfchörige Instrument komponiert hat. Nur einer der sechs Sätze im Londoner Manuskript macht überhaupt Gebrauch vom zwölften bzw. dreizehnten Chor, was für ein Stück in a-moll sehr seltsam ist. In der *Musette*, einem rustikalen Tanz, der den Klang eines Dudelsacks heraufbeschwört, mußte ich die jeweils erste Note der Takte 1-3 eine Oktave hochtransponieren. Indem ich bei den ersten Akkorden in diesen Takten die Chöre 6 und 5 mit dem Daumen anschlage und dies mit dem überzeugenderen rhythmischen Motiv des Dresdner Manuskripts (eine Achtel plus zwei Sechzehntel) verbinde, bin ich keiner Fassung treu – doch ich denke, daß Weiss das Stück auf diese Weise spielte, als er es komponierte.

© Jakob Lindberg 2005

Jakob Lindberg wurde im schwedischen Djursholm geboren; sein erstes leidenschaftliches Interesse an der Musik entfachten die Beatles. Er begann, Gitarre zu lernen, und interessierte sich bald schon für das klassische Repertoire. Im Alter von vierzehn Jahren studierte er bei Jörgen Rörby, der ihm auch den ersten Unterricht auf der Laute gab. Nach Musikwissenschaftsstudien an der Universität Stockholm erweiterte er seine Kenntnis des Lautenrepertoires bei Diana Poulton am Royal College of Music in London und entschied sich gegen Ende seines Studiums, sich auf die Musik der Renaissance und des Barock zu konzentrieren.

Mittlerweile ist Jakob Lindberg einer der produktivsten Interpreten auf diesem Gebiet. Er hat zahlreiche Aufnahmen für BIS gemacht: als erster Lautenist hat er das gesamte Lautensolowerk von John Dowland aufgenommen, und seine Einspielung von Bachs Musik für Laute solo wird zu den bedeutendsten Interpretationen dieses Repertoires gezählt. Er ist ein vielbeschäftigter Continuo-Spieler auf Theorbe und Erzlaute, der mit zahlreichen renommierten Ensembles zusammengearbeitet hat, u.a. mit dem English Concert, dem Taverner Choir, dem Purcell Quartet, dem Orchestra of the Age of Enlightenment und der Academy of Ancient Music. Außerdem hat er als gefragter Begleiter Konzerte mit Emma Kirkby, Anne Sofie von Otter, Nigel Rogers und Ian Partridge gegeben.

Insbesondere seine solistischen Live-Auftritte haben ihm den Ruf eingebracht, einer der weltweit besten Lautenisten unserer Zeit zu sein; Konzerte haben ihn in viele Länder Europas, nach Japan, Mexiko, Rußland, Australien, Kanada und in die USA geführt. Neben seiner aktiven Konzertkarriere unterrichtet Jakob Lindberg am Royal College of Music in London, wo er 1979 die Nachfolge von Diana Poultons Lautenprofessur antrat.

L'instrument

J'ai acheté en 1991 un luth original très rare à une vente aux enchères de Sotheby à Londres. Une marque bien en vue identifie le facteur comme étant Sixtus Rauwolf, un luthier prolifique qui vécut et travailla à Augsbourg. Seuls trois autres de ses luths ont survécu ; l'un se trouve au Metropolitan Museum à New York, un autre dans la collection Claudius à Copenhague et le troisième dans une collection privée en Angleterre. Mon instrument date d'environ 1590 et comptait originellement 7 ou 8 jeux. On trouve à l'intérieur une étiquette de réparation de Leonard Mausiel datée de Nuremberg 1715 et le manche actuel, qui permet dix ou onze jeux, est probablement de sa main. Le luth a été soigneusement restauré par les deux luthiers Michael Lowe et Stephen Gottlieb ainsi que par le facteur de violons et restaurateur David Munro. David fit le plus gros de la restauration, réparant les fissures, travaillant sur la rose et le vernis. La dendochronologie (une méthode de dater les objets en bois, qui examine et compte les anneaux des arbres) confirme que la caisse de résonance est originale et date de 1423-1560. C'est dire que le pin dont elle est faite a crû (en haute région alpine) entre ces années. On ne sait pas exactement quand il fut coupé mais certainement autour de 1560. A ce que je sache, mon luth est ainsi le plus vieux en condition d'être joué et à posséder sa caisse de résonance originale. Un peu de bois a été nécessité pour compléter les barres sous la caisse de résonance. Pour ce faire, nous avons utilisé du bois ancien en provenance de la bibliothèque du Palazzo Pitti à Florence. Je suis reconnaissant envers le facteur de guitares Andrea Tacchi qui m'a fourni un peu de ce bois rare qu'il a acheté lors de la rénovation de la bibliothèque.

Pour célébrer la fin de la restauration de mon luth Rauwolf, j'ai décidé d'enregistrer ce programme de récital de musique pour luth de Silvius Leopold Weiss.

Silvius Leopold Weiss (1687-1750)

Silvius Leopold Weiss est né à Grottkau, à 60 km au sud-est de Breslau (Wrocław) en Silésie, le 12 octobre 1687. Son père, le luthiste Johann Jakob, lui enseigna très tôt à jouer du luth et Silvius montra un tel talent naturel qu'à l'âge de six ou sept ans seulement, il joua pour l'empereur Léopold I. Peu après, Silvius fut employé comme luthiste au service du comte Carl Philippe du Palatin à Breslau. Le 5 mai 1706, le frère de Carl Philippe, Johann Emanuel, écrivit pour le remercier de lui envoyer « son » Weiss pour jouer à la cour à Dusseldorf et un an plus tard, le père de Silvius et son frère Sigismund, lui aussi un excellent luthiste, y étaient employés eux aussi.

En 1710, Silvius fut invité à accompagner le prince polonais Alexandre Sobieski en Italie. Le prince restait à Rome avec sa mère, la reine Maria Casimira. Elle engagea Alessandro Scarlatti à titre de compositeur et directeur de musique personnel et Weiss doit certainement avoir rencontré son fils Domenico qui remplaça son père en 1709. Il est aussi probable que Weiss ait joué pour les rassemblements de l'Accademia degli Arcadi présidés par le cardinal Pietro Ottoboni. Arcangelo Corelli dirigeait les concerts de musique concertante et les présentations hebdomadaires de musique de chambre étaient des événements bien connus. C'est peut-être à l'une de ces occasions que Weiss « étonna tous les Italiens », ainsi que l'écrivit Ernst-Gottlieb Baron dans son *Historisch-Theoretische und Practische Untersuchung des Instrumentes der Lauten* (Nuremberg 1727). Des recherches récentes ont aussi révélé que Silvius épousa en Italie une certaine Maria Angela et qu'ils habitaient un appartement près de la résidence des Sobieski, le Palazzo Zuccari.

En 1714, le prince Alexandre mourut et Weiss retourna en Allemagne, possiblement à son ancien employeur, le comte Carl Philippe qui était devenu gouverneur du Tyrol et vivait à Innsbruck. En 1717, le comte déménagea au siège de sa famille à Neuburg et il serait plausible que Weiss l'y ait suivi. Un an plus tard, le

23 août 1718, Weiss fut officiellement engagé comme chambriste royal polonais de l'Electeur de Saxe et, quelques semaines plus tard seulement, on lui demanda d'accompagner le prince héritier Frédéric Auguste II à Vienne. L'Electeur envoya douze des meilleurs musiciens de Dresde à ce voyage durant lequel le prince Frédéric devait se choisir une épouse. Le groupe resta jusqu'en mars 1719 et le 20 août, Maria Josepha, fille aînée de l'empereur Joseph I^{er}, y épousait le prince saxon. Weiss fut désigné comme l'un des musiciens de la fête de bienvenue et l'un des exécutants sur la péniche qui emmena le couple royal de Pirna à Dresde en longeant l'Elbe.

A la fin de 1719, Weiss épousa une Maria Elisabeth et, en août 1720, elle donna naissance à leur premier enfant. Il resta sans nom car il mourut probablement à sa naissance mais le couple eut dix autres enfants dont sept survécurent à leur père. On ignore ce qui arriva à la femme italienne de Weiss.

En 1722, Weiss fut invité à jouer aux festivités d'un autre mariage. La fille cadette de l'empereur Joseph épousa le prince héritier de Bavière et Weiss joua à Munich avec son distingué collègue Pierre-Gabriel Buffardin, flûtiste à la Hofkapelle de Dresde. Plutôt tôt cette année-là, Weiss avait été attaqué par un violoniste en visite nommé Petit qui mordit si mal le pouce droit de Weiss que ce dernier ne put jouer pendant plusieurs mois. Le théoricien musical et critique Johann Mattheson et Ernst-Gottlieb Baron mentionnent cet incident. Petit avait apparemment soupçonné Weiss d'être le responsable de son manque de succès à Dresde.

Baron fut impliqué dans une vive controverse sur le luth dans laquelle il défendit l'instrument contre des remarques sarcastiques de la part de Mattheson dans *Neue-Eröffnetes Orchester* et *Critica Musica*. En 1723, Weiss envoya une lettre à Mattheson. Nous avons ici une description fascinante de la manière dont Weiss utilisait le luth dans une aria d'opéra et aussi comment il adaptait l'un de ses instruments pour lui donner « la grandeur, la longueur, la puissance et la ré-

sonnance d'un véritable théorbe». L'explication verbale était si bien formulée que Mattheson la publia en 1727. Il était fier d'avoir reçu une lettre du « plus grand luthiste du monde », dit-il. Grâce à cette publication, Weiss réussit non seulement à promouvoir encore plus le luth mais encore à rectifier avec grande subtilité certaines des remarques injustes faites par Mattheson sur l'instrument.

Weiss accompagna l'Electeur Auguste quand ce dernier visita la cour de Prusse à Berlin en mai 1728. Plus tôt cette année-là, le roi de Prusse et le prince héritier Frédéric s'étaient rendus à la cour de Dresde. Le prince héritier avait joué de la flûte accompagné par des membres de l'orchestre. Il mentionna Weiss comme l'un « des meilleurs artistes à la cour » quand il décrivit l'événement dans une lettre à sa sœur Sophie Wilhelmine qui jouait elle-même du luth. La princesse de Prusse entendit Weiss jouer au cours de la visite de retour en mai et elle écrivit dans ses mémoires qu'il « ... excelle si brillamment au luth qu'il n'a pas d'égal et que ses successeurs n'auront que l'honneur de l'imiter... »

En 1739, Weiss eut l'occasion de rencontrer Johann Sebastian Bach. Silvius et son élève Johann Kropfganss se rendirent à Leipzig pendant l'été. Wilhelm Friedemann Bach pourrait avoir pris l'initiative de cette rencontre entre son père et ses deux collègues de Dresde. Johann Elias Bach travaillait comme secrétaire de Johann Sebastian et il écrivit : « Nous avons connu des moments musicaux particulièrement réussis quand mon cousin de Dresde, qui passa quatre semaines ici, joua plusieurs fois chez nous avec les deux célèbres luthistes Herr Weiss et Herr Kropfganss. »

En 1744, Weiss était devenu l'instrumentiste le mieux payé de la Hofkapelle et il était célèbre partout en Europe comme le meilleur luthiste de sa génération. Il resta employé à Dresde jusqu'à sa mort en 1750 qui fut rapportée par Johann Georg Pisendel dans une lettre à Georg Philipp Telemann : « ... le 16 octobre notre Monsieur Weiss, l'excellent luthiste, est décédé ... » et Pisendel continua sa lettre en disant que Dresde avait perdu l'un de ses « ... plus brillants joyaux. »

La musique

Il a été estimé que près de la moitié des compositions pour luth solo de Weiss ont été perdues ou restent non identifiées. Malgré cela, il se trouve plus de musique de Weiss pour luth à avoir survécu que de tout autre compositeur. La plupart de ces 600 pièces environ sont groupées en suites de danses dans l'ordre typique d'allemande, courante, bourrée, sarabande, menuet et gigue. Un prélude sans barres de mesure est souvent placé en premier et parfois la bourrée est remplacée par une gavotte, la sarabande par une sicilienne, la gigue par un *allegro* ou un *presto* et ainsi de suite. Le style musical est une fusion d'éléments français (préludes non mesurés, motifs rythmiques), du style italien (harmonie fortement tonale, passages en séquences et l'influence mélodique de l'opéra italien) et de l'habileté allemande dans le traitement des progressions harmoniques et des modulations. L'interprète de la musique pour luth de Weiss sera particulièrement satisfait du superbe idiome pour l'instrument. Quels que soient les motifs mélodiques ou les progressions harmoniques, ils semblent toujours provenir naturellement de l'accord du luth. La qualité expressive de la musique est ainsi étroitement reliée à l'instrument.

La sorte de luth joué par Weiss jusqu'à l'âge de trente ans environ comptait onze jeux (comme le luth Rauwolf sur ce disque), c'est-à-dire 20 cordes arrangées en paires sauf les deux cordes les plus aiguës à l'unité. L'accord était alors assez standardisé en Allemagne: fa', ré', la-la, fa-fa, ré-ré, La-la pour les six premiers jeux et les cinq derniers accordés dans une gamme diatonique de Sol-sol à Do-do. Au cours des premières années de Weiss à Dresde, l'étendue du luth baroque allemand s'étendit par le bas. Deux autres jeux furent ajoutés, terminant la gamme à l'octave du sixième au treizième jeu. Certaines des premières pièces de Weiss furent modifiées (pas toujours par Weiss lui-même) pour utiliser ces nouvelles basses et plusieurs de ces altérations peuvent être étudiées dans le manuscrit de luth de sa musique à la British Library à Londres (M.S. Add 30387).

Dans une autre source importante de sa musique (Mus. 2841.V.I., maintenant à la Sächsische Landesbibliothek à Dresde), le compositeur a inséré l'emploi des jeux de basse dans ses premières pièces. La plupart des œuvres dans ce manuscrit sont cependant des morceaux moins anciens qui montrent sa maîtrise de l'étendue au complet des treize jeux du luth baroque.

La majorité des pièces sur cet enregistrement sont des compositions de jeunesse. Il s'ouvre sur un *Prélude* dans la tonalité brillante de mi bémol majeur. Mon luth est accordé à la = 392, ce qui veut dire qu'il sonne un ton plus bas que la hauteur de son correspondante moderne. Un début improvisé avec des arpèges et des passages en séquences établissent une humeur sereine qui change quand la musique module à sol mineur. Dix accords diminués chromatiquement descendants fournissent un contraste étonnant mais Weiss retourne graduellement à l'humeur d'ouverture et la pièce se termine sur une longue fioriture sur une pédale de mi bémol, atterrissant finalement sur la tierce de l'accord. Egalement en mi bémol, la *Ciaccona* utilise un *ostinato* de sept mesures sur lequel Weiss écrit sept variations remplies d'imagination, chacune étant répétée. Il revient alors à l'affirmation du début mais nous surprend juste avant l'accord final avec une cadence rompue et l'ajout d'une coda de six mesures.

La *Fantaisie en do mineur* appartient aux compositions les mieux connues de Weiss. Elle fut copiée dans le manuscrit de Londres (M.S. Add 30387) à Prague en 1719 et c'est une pièce bien structurée où un début libre non mesuré mène à une section fuguée qui exploite l'étendue du luth de onze jeux de façon très satisfaisante. La *Fantaisie* est suivie de la *Sonate en do mineur* (Smith/Crawford no 7). C'est l'une des premières compositions de Weiss qui ajouta « Von Ano 6. In Düsseldorf. Ergo Nostra gioventù comparisce » au crayon à mine dans la copie dans le manuscrit de Dresde (Mus. 2841 V.I.), la datant ainsi de 1706. Cette année-là, Weiss se rendit à la cour de l'Electeur palatin à Dusseldorf et il est possible que l'*Allemande*, écrite dans le style d'un tombeau français, fût composée et

jouée à la mémoire de l'empereur Léopold I, décédé en 1705. Je joue les cinq mouvements qui paraissent dans le manuscrit de Dresde et j'en suis le même ordre avec la *Sarabande* précédant la *Gavotte*.

La prochaine sonate est en si bémol. Je joue ici quatre mouvements du manuscrit de Londres (Smith/Crawford *Sonate no 4*), commençant avec un prélude où l'interprète doit arpéger les accords à quatre voix dont le morceau est saturé. On peut aussi trouver les trois mouvements suivants dans des versions pour luth à 13 jeux dans le manuscrit de Dresde mais ni l'une ni l'autre des sources n'a de mouvement lent ou de finale rapide. L'*Ouverture* renferme typiquement trois sections. Un début en allemande est suivi d'une section fuguée impressionnante marquée *allegro* avant qu'un *largo* n'aboutisse à quatre mesures de musique rappelant la section d'ouverture. Contrairement à l'*Ouverture* d'inspiration française, la *Courante* est une *corrente* italienne avec une prédominance de croches « courantes ». Quoique ses séquences motrices couvrent une bonne centaine de mesures, elle court de manière presque autopropulsive. La section B révèle une progression époustouflante. Sur une pédale ré sur le dixième jeu, Weiss joint des notes devant être jouées sur le cinquième jeu avec des liaisons d'intervalles de plus en plus grands à l'intérieur de la séquence – d'abord une tierce majeure, puis une quarte, une quinte et finalement une sixte mineure avant de croiser les cordes pour l'intervalle d'une septième. La pièce se termine avec la même phrase de quatre mesures entendue au début (ainsi que peu après la double barre). La *Bourrée* a été quelque peu modifiée dans la version ultérieure de Dresde. Chose intéressante, la progression de la basse dans la première mesure complète est écrite à l'octave supérieure tandis qu'à d'autres endroits les jeux plus graves ont été bien incorporés. Il semble probable que Weiss écrivit d'abord cette pièce pour onze jeux (comme les trois autres mouvements dans le manuscrit de Londres) malgré les apparitions des jeux 12 et 13 dans les mesures 1, 6 et 7. J'ai complété la sonate avec deux mouvements d'une autre sonate en si bémol, copiée à la suite de « l'inachevée »

dans le manuscrit de Dresde : une *Sarabande* en sol mineur et un *Presto* animé. Weiss était célèbre pour son jeu *cantabile* et l'étonnamment belle *Sarabande* illustre le style de chant de son art. Comme le *Presto* final, elle fut composée après les quatre autres mouvements mais les deux peuvent être joués sur un luth à onze jeux en transposant quelques notes basses à l'octave supérieure.

Quoique Weiss ait souvent écrit du contrepoint imitatif, il utilisa surtout cette technique de composition pour des sections de fantaisies ou pour des ouvertures. Le MS de Dresde ne renferme aucune fugue de lui et la source de Londres n'en contient que trois. La *Fugue en ré mineur* jouée ici est probablement une œuvre de jeunesse et ne requiert que onze jeux. Bien que beaucoup plus courte que les deux autres, elle est très propre au luth et bien construite. Je la fais précéder d'un prélude dans la même tonalité.

Je termine ce disque célébrant mon luth Rauwolf nouvellement restauré sur l'une de mes sonates préférées de Weiss, la *Sonate en la mineur* « *L'Infidèle* » (Smith/Crawford no 29). Jusqu'à récemment, j'ai toujours joué cette œuvre sur un luth à 13 jeux, suivant la version dans le manuscrit de Dresde. Je soupçonne fortement cependant que Weiss l'a d'abord composée pour l'instrument à onze jeux. Seul l'un des six mouvements dans le manuscrit de Londres fait emploi des douzième ou treizième jeux, ce qui est bien bizarre pour une pièce dans la tonalité de la mineur. Dans la *Musette*, une danse rustique rappelant le son de cornemuses, j'ai dû hausser d'une octave la première note de chacune des trois premières mesures. En raclant les premiers accords dans ces mesures avec le pouce à travers les sixième et cinquième jeux et en combinant cela avec le motif rythmique plus satisfaisant pour ces temps trouvé dans le manuscrit de Dresde (une croche suivie de deux doubles croches), je ne suis fidèle à aucune version mais je crois que c'est comme cela que Weiss l'a jouée quand il l'a composée.

© Jakob Lindberg 2005

Jakob Lindberg est né à Djursholm en Suède et sa première passion pour la musique grandit grâce aux Beatles. Il se mit à jouer de la guitare et s'intéressa rapidement au répertoire classique. A 14 ans, il commença à prendre des cours de Jörgen Rörby qui l'initia aussi au luth. Après avoir étudié la musique à l'université de Stockholm, il approfondit ses connaissances du répertoire du luth au Royal College of Music à Londres avec Diana Poulton et décida, à la fin de ses études, de se concentrer sur la musique de la Renaissance et du baroque.

Jakob Lindberg est l'un des interprètes les plus actifs en ce domaine. Il a enregistré de nombreux disques pour BIS ; il est le premier luthiste à avoir enregistré l'intégrale de la musique pour luth solo de John Dowland et son enregistrement de la musique de Bach pour luth solo est considéré comme l'une des interprétations les plus importantes de ces œuvres. Il fait beaucoup de continuo sur le théorbe et l'archiluth et il a travaillé avec des ensembles anglais réputés dont l'English Concert, Taverner Choir, Purcell Quartet, l'Orchestra of the Age of Enlightenment et l'Academy of Ancient Music. Il est demandé comme accompagnateur et a donné des récitals avec Emma Kirkby, Anne Sofie von Otter, Nigel Rogers et Ian Partridge.

Ce sont surtout ses récitals solos qui l'ont fait connaître comme l'un des meilleurs luthistes du monde aujourd'hui et Jakob Lindberg a joué dans plusieurs parties de l'Europe, du Japon, du Mexique, de la Russie et de l'Australie, du Canada et des Etats-Unis. En plus de mener une vie bien remplie comme interprète, Jakob Lindberg enseigne au Royal College of Music de Londres où il succéda à Diana Poulton comme professeur de luth en 1979.



Recorded in April 2004 at Länna Church, Sweden

Recording producer: Johan Lindberg

Sound engineer: Hans Kipfer

Digital editing: Jeffrey Ginn

Recording equipment: Neumann microphones; Didrik de Geer custom-made microphone pre-amplifier;

GENEX GX8000 MOD recorder, STAX headphones

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jakob Lindberg 2005

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chen   (French)

Cover photographs:    Thomas R  rby

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsv  gen 20, SE-184 50   kersberga, 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-CD-1524    2005 &    2006, BIS Records AB,   kersberga.



Detail of the lute by Sixtus Rauwolf (Augsburg, c. 1590):
The rose and the master's brandishing mark.