



LESSONS

JOHN DOWLAND

JONAS NORDBERG lute



DOWLAND, John (1563–1626)

①	Prelude, P 98	1'24
②	A Fancy, P 73	3'05
③	The Frog Galliard, P 23a	1'59
④	Farewell (An 'In Nomine'), P 4	3'52
⑤	A Fancy, P 6	2'42
⑥	The Most Sacred Queen Elizabeth, Her Galliard, P 41	1'14
⑦	Forlorn Hope Fancy, P 2	3'38
⑧	The Right Honourable Ferdinando Earl of Derby, His Galliard, P 44a	2'15
⑨	Loth to Depart, P 69	6'07
⑩	Can She Excuse, P 42	1'36
⑪	Solus Cum Sola, P 10	4'44
⑫	Sir John Smith, His Almain, P 47	2'35

[13] Orlando Sleepeth , P 61	3'14
[14] Lady Hunsdon's Puffe , P 54	1'36
[15] Semper Dowland Semper Dolens , P 9	7'57
[16] The Most High and Mighty Christianus the Fourth, King of Denmark, His Galliard , P 40	2'56
[17] A Fantasie , P 1a	4'07
[18] Piper's Pavan , P 8	5'22
[19] A Fancy , P 5	2'19
[20] Lachrimæ , P 15	5'23
[21] Galliard to Lachrimæ , P 46	2'39

TT: 72'14

Jonas Nordberg *lute*

Queen Elizabeth, Her Galliard; The Earl of Derby, His Galliard; Sir John Smith, His Almain; The King of Denmark, His Galliard and *A Fantasie* were all included in 'A Varietie of Lute-Lessons', published in London in 1610.

Instrumentarium:

9-course lute in G at a'=392 with a 65cm string length,
built in 2015 by Lars Jönsson after an original by Magno Tieffenbrucker,
strung in gut with mineral-loaded bass strings

Dowland: Legacy, Lutes and Aesthetics

It feels inherently wrong to suggest that anyone writing music over 400 years ago ‘needs no introduction’, but John Dowland’s name is so synonymous with the lute that his music and biography are more generally familiar than most musicians of his time. His reputation as the greatest English composer of lute music and lute song is fairly uncontested, and his large body of work did much to further the evolution of both genres.

Dowland is also one of those composers whose work has been a driving force of the Early Music revival since the beginning of the 20th century. As early as 1909, Frederick Keel arranged several of Dowland’s songs for voice and piano in his collection *Elizabethan Love Songs*. Percy Grainger also set *Now, O now I needs must part* for piano in 1935 and later for wind band, and Dowland’s music was included by Nadia Boulanger in her early salon performances, and later captured the imagination of Benjamin Britten in his *Lachrymae* for viola in 1948, to name just a few of his early 20th-century advocates.

This all speaks to an obvious beauty so apparent in Dowland’s scores that it could transcend hundreds of years of historical separation, but the particularly important thing about Dowland is that he was not just a great composer, but an unparalleled *performer* on the lute. Many of his solo lute works also exist as songs and ensemble pieces, and it is in Dowland’s transformation of these pieces into unaccompanied instrumental works that we most clearly see the fingerprints of his virtuosity. Sometimes evidence suggests the lute versions came first, and other times vice versa, but regardless, these pieces serve as invaluable records of his own solo instrumental performance (publishing one’s solo instrumental compositions was about as close to a CD recording as a 17th-century performer could get, after all). They literally set the bar – and set it quite high – for what a lute can do.

It would not be too far-fetched to suggest that Dowland’s music played a central

role in the rediscovery of the lute itself, inspiring later musicians not just to adapt his music for their modern instruments, but to bring an old instrument back to life. Recent research has shown that old instruments like lutes and viols never fell entirely out of use, preserved always in some modified form by the curiosity of antiquarians throughout the 18th and 19th centuries. But the real process of reconstructing historical lute practice began when Arnold Dolmetsch, the person traditionally credited with sparking the modern Historical Performance revival, made his first lute in 1893.

The reconstruction of old instruments is a complicated and still – more than 100 years later – ongoing task involving a lot of collaborative back-and-forth between players, luthiers and musicologists. A luthier makes an instrument and then a performer has to figure out how to use it, developing a technique based on a reconciliation of the reconstructed instrument with the surviving repertoire, both of them informed by descriptive information from historical treatises and secondary sources. It's a big puzzle of how to make things *work*, and the main task is figuring out whether one's technique or one's instrument is the puzzle piece that needs to change, in order to be able to play historical repertoire.

Obviously this is a gradual process, and as more generations of lutenists and luthiers devote themselves to solving these puzzles, the more they learn from each other's performances, building a kind of inter-generational collaboration. This trial and error of reviving a lost historical art proceeds at a glacial pace, which the lutenist Suzanne Bloch (who studied with Dolmetsch) described in 1969 as 'the long, wondrous, hard road that can never end for any lutenist. Some have gone way beyond what Diana [Poulton] and I have done. But in those early years there was a great magic in pioneering that sometimes I feel has been lost with the recent commercialized interest in the lute, for which playing fast and loud seems to be the one criterion. Yet, there are still so many young people who seem to be searching as I

did so many years ago for this subtle beauty that is beyond all things to enrich our spirits. A minute of beauty can be a complete universe.'

Admittedly, this perceived dichotomy between athleticism and subtle artistry has been a recurring issue throughout the modern history of the Early Music movement. We need the athletes to push against the boundaries of what we think an old instrument can achieve, and each generation has had its technical wizards whose contribution to the advancement of the instrument is invaluable. But we also need those who listen inward and ask the instrument what it wants to do, and respect its limits. I think on balance that Bloch would be pleased to see that even now, the 'magic in pioneering' she describes is still very much alive in the world of lute playing (and is indeed to be found in abundance on this very disc).

Since Suzanne Bloch and Diana Poulton surpassed the efforts of their teacher Arnold Dolmetsch back in the 1930s, several generations of excellent lutenists have emerged, expanding our understanding of the instrument's capabilities, and in doing so creating a new kind of oral history of the performance of Renaissance music. Julian Bream's broken consort recordings were for a long time an absolute gold standard of Jacobean style, and Anthony Rooley and Emma Kirkby's recordings completely revolutionised the expressive possibilities of lute song. The next generation saw the complete solo works of Dowland recorded by Jakob Lindberg, Paul O'Dette and Nigel North, each of these virtuosi breathing new life into the music, and none of these collections could be said to be more 'definitive' than the others.

One could understandably wonder what the point of producing yet more Dowland recordings is now, in 2022, when so many excellent examples already exist. But as I said before, our understanding of lute-playing and lute-making continues to evolve, both technically and aesthetically. Much of this now centres around the unending battle with the small intestines of sheep and cows, out of which the strings are made. Historical string-making techniques are even less documented than his-

torical instrument-making, but new advances are still being made every year, from polishing strings by hand with clumps of reeds to soaking them in mineral salts. But still, stringing a lute with gut remains a delicate balance of tensions, thicknesses and vibrating lengths. And the problem is compounded by the impossibility of knowing at exactly what pitch surviving lutes would have been played in the first place.

Often lute players resort to using metal-wound gut for their bass strings (an anachronism for Dowland) or synthetic materials like Nylgut or carbon fibre that offer more stability and brightness than the natural material. But here lies a crucial ideological question: do we make a historical compromise on the materials we use in order to achieve the sound we want? Or can we bring ourselves to change our aesthetic preference and let the historical material (as best we know) show us what sounds *it* can produce, allowing this to inform our playing?

As loaded as that question sounds, there is no right or wrong practical solution to a difficult problem but, with time, modern lutenists are slowly shifting toward embracing the sound of pure, unvarnished gut. In this recording, Jonas Nordberg plays a 9-course lute in G at $a'=392$ with a 65cm string length, built in 2015 by Lars Jönsson after an original by Magno Tieffenbrucker, strung in gut with mineral-loaded bass strings. The longer string length of this instrument allows for more resonant lower strings, which counteracts the naturally darker sound of gut. Indeed, although the gut has a richness and warmth unparalleled by any synthetic materials, it can sometimes sound duller by comparison. But this is not necessarily a limitation. Whereas synthetic strings have a brighter, atmospheric resonance, gut strings produce more core to the sound, and allow the individual notes to sing with a more focused lyricism, which might otherwise be obscured by too much ringing in the higher frequencies.

Jonas Nordberg expertly exploits this significant characteristic in his playing, which manages to combine an extremely vocal lyricism with exquisitely crafted

polyphony, almost as if he is accompanying himself. This is particularly striking in *Forlorn Hope Fancy*, where the falling chromatic motif descends endlessly and connectedly, as countermelodies and chords wash up from underneath like waves. There is a dryness to the gut sound, which enables Nordberg to play more directly with the resonance of the instrument itself in order to construct these rich tapestries of texture. This aesthetic choice is also mirrored in the recording technique, which focuses again more directly on the body of the instrument, the sounds of the hands on the strings, giving us a deeply intimate, physical and human connection to the instrument, the music and the person making it. It brings to mind the line in *Much Ado about Nothing*, where Benedick says of a lute player: ‘Now divine aire! Now is his soul ravished. Is it not strange that sheeps’ guts should hale souls out of men’s bodies?’

© Liam Byrne 2022

One of the most sought-after lutenists of today, **Jonas Nordberg** studied at the Salzburg Mozarteum and the Royal College of Music, Stockholm. He plays a wide range of plucked instruments in repertoire ranging from the early sixteenth to mid-eighteenth century, and also works closely with contemporary composers commissioning new works. As a soloist and chamber musician he has performed at major venues in more than 20 countries, including the Philharmonie de Paris, Stockholm Concert Hall, Kioi Hall Tokyo, Wigmore Hall (London), BAM New York, Mozarteum Salzburg and the Shanghai Oriental Arts Centre. Praised for an artistry that is at turns dynamic, playful and lyrical, Jonas Nordberg has worked with chamber music partners such as Ruby Hughes, Liam Byrne, Nathalie Stutzmann and Dan Laurin, and has collaborated with the choreographer Kenneth Kvarnström in stage works touring major European venues. As a continuo player he has appeared with

orchestras including Concerto Köln, Orchestra of the Age of Enlightenment, Concerto Copenhagen, Drottningholm Baroque Ensemble, Orfeo55 and Gothenburg Symphony Orchestra.

Jonas Nordberg's previous recordings for BIS include Kapsperger's *Intavolatura di Chitarone*, *Heroines of Love and Loss* with soprano Ruby Hughes and cellist Mime Yamahiro Brinkmann (Diapason d'Or and Editor's Choice in *Gramophone*) and music by Vivaldi and J. H. Roman with recorder virtuoso Dan Laurin. His work has been broadcast on Swedish television and radio, as well as internationally by the BBC, Deutschlandfunk, NHK Japan and other broadcasters.

www.jonasnordberg.com

In englischen Musiksammlungen der Renaissance werden Instrumentalstücke häufig als „lessons“ (Lektionen) bezeichnet, obwohl es sich bei den betreffenden Werken eher um vollwertig ausgearbeitete Kunstmusik als um pädagogische Übungen handelt. Gleichwohl lässt sich vieles von ihnen lernen. Im Vorwort zur Sammlung *A Varietie of Lute-Lessons* (1610), die einige der hier eingespielten Werke Dowlands enthält, heißt es: „Wähle dir eine Lektion aus [...], widme dich jedem ihrer Teile mit Sorgfalt und verweile an jeder Stelle so lange (auch wenn du sie tausend-mal spielen musst), bis sie dir hinreichend gelingt.“

Die hier aufgenommenen Stücke von John Dowland bilden ein ganzes musikalisches Universum, in dem ich viele Jahre verbracht habe, und jedes Mal, wenn ich sie spiele, entdecke ich neue Bedeutungsschichten. Einige Passagen habe ich tatsächlich schon tausende Male gespielt, wie es das Vorwort nahelegt. Auf diese Weise sind diese „lessons“ (zusammen mit dem Instrument, auf dem ich sie spiele) auch meine Lehrer gewesen. Mit großer Freude lade ich Sie daher ein, sie mit mir zu teilen und die vielfältige Mischung aus Melancholie, Freude und Schönheit, die in diesen Werken zu finden ist, selber zu erleben.

Jonas Nordberg

Dowland: Vermächtnis, Laute und Ästhetik

Dass jemand, der vor mehr als 400 Jahren Musik komponiert hat, „keiner Vorstellung bedarf“, mag wie ein sonderbarer Gedanke erscheinen. Aber John Dowlands Name ist so sehr zu einem Synonym für die Laute geworden, dass seine Musik und seine Biografie bekannter sind als die der meisten Musiker seiner Zeit. Sein Rang als größter englischer Komponist von Lautenmusik und Lautenliedern ist ziemlich unumstritten, und sein umfangreiches Schaffen hat die Entwicklung beider Gattungen maßgeblich vorangebracht.

Dowland gehört zudem zu den Komponisten, deren Werk seit Beginn des 20. Jahrhunderts eine treibende Kraft für die Renaissance der Alten Musik war. Bereits 1909 bearbeitete Frederick Keel in seiner Sammlung *Elizabethan Love Songs* mehrere von Dowlands Liedern für Gesang und Klavier, Percy Grainger richtete *Now, O now I needs must part* 1935 für Klavier und später für Blasorchester ein. Musik von Dowland erklang in Nadia Boulangers frühen Salonkonzerten und regte Benjamin Britten 1948 zu seinen *Lachrymae* für Bratsche an – um nur einige der Fürsprecher aus dem frühen 20. Jahrhundert zu nennen.

Dies alles zeugt von einer Schönheit, die Dowlands Musik in einem so offenkundigen Maße auszeichnet, dass sie Jahrhunderte überdauerte. Das Besondere an Dowland aber ist zudem, dass er nicht nur ein großer Komponist war, sondern auch ein unvergleichlicher Lautenist. Viele seiner Sololautenwerke liegen zugleich als Lieder und Ensemblestücke vor, aber es sind die Lautenstücke, die die Fingerabdrücke seiner Virtuosität am deutlichsten zeigen. Mal deuten die Quellen darauf hin, dass die Lautenfassungen zuerst entstanden sind, mal war es umgekehrt, aber unabhängig davon sind diese Stücke unschätzbare Aufzeichnungen seines eigenen instrumentalen Solovortrags (immerhin kam die Veröffentlichung eigener Solo-Instrumentalkompositionen einer CD-Aufnahme so nahe, wie es einem Musiker im 17. Jahrhundert irgend möglich war). Sie legten die Messlatte für das, was eine

Laute leisten kann, auf eine ziemlich luftige Höhe.

Es wäre nicht zu weit hergeholt zu behaupten, dass Dowlands Musik eine zentrale Rolle bei der Wiederentdeckung der Laute spielte und spätere Musiker nicht nur dazu inspirierte, seine Musik für ihre modernen Instrumente einzurichten, sondern auch dazu, ein altes Instrument wieder zum Leben zu erwecken. Neuere Forschungen haben gezeigt, dass alte Instrumente wie die Lauten und Gamen nie ganz vergessen wurden und durch die Neugier der Antiquare im 18. und 19. Jahrhundert in wiewohl veränderter Gestalt überdauerten. Der eigentliche Prozess der Rekonstruktion der historischen Lautenpraxis begann jedoch, als Arnold Dolmetsch, der gemeinhin als Pionier der modernen historischen Aufführungspraxis gilt, 1893 seine erste Laute baute.

Die Rekonstruktion alter Instrumente ist eine komplizierte und auch über hundert Jahre danach noch unabgeschlossene Aufgabe, bei der Spieler, Instrumentenbauer und Musikwissenschaftler eng zusammenarbeiten. Ein Instrumentenbauer baut ein Instrument, dann muss ein Musiker die adäquate Verwendung und Spieltechnik erkunden, wobei er auf Informationen aus historischen Quellen und der Sekundärliteratur zurückgreift, um das rekonstruierte Instrument mit dem überlieferten Repertoire in Einklang zu bringen. Diese Arbeit ist wie ein großes Puzzle, und die Hauptaufgabe besteht darin zu erkennen, ob die Technik oder das Instrument jenes Puzzleteil ist, das man ändern muss, um historisches Repertoire spielen zu können.

Natürlich ist dies ein allmählicher Prozess, und je mehr Generationen von Lautenisten und Lautenbauern sich mit diesem Puzzle beschäftigen, desto mehr lernen sie von den Deutungen der anderen, woraus eine Art generationsübergreifende Zusammenarbeit entsteht. Die Lautenistin Suzanne Bloch (die bei Dolmetsch studiert hat) beschrieb diesen Prozess der Wiederbelebung einer verlorenen historischen Kunst 1969 als „den langen, wundersamen, steinigen Weg, der für keinen Lautenisten

je endet. Einige sind weit über das hinausgegangen, was Diana [Poulton] und ich gemacht haben. Aber der Pionierarbeit jener frühen Jahre wohnte ein großer Zauber inne, den ich bei dem heutigen kommerzialisierten Interesse an der Laute, für das schnelles und lautes Spiel das einzige Kriterium zu sein scheint, manchmal vermisste. Gleichwohl gibt es immer noch so viele junge Menschen, die, wie ich vor so vielen Jahren, auf der Suche nach dieser subtilen, überirdischen Schönheit sind, die unser Empfinden bereichert. Eine Minute Schönheit kann ein ganzes Universum sein.“

Diese vermeintliche Dichotomie von Athletik und subtiler Kunstfertigkeit ist zugegebenermaßen in der modernen Geschichte der Alte-Musik-Bewegung ein Dauerthema. Wir brauchen die Athleten, die an die vermeintlichen Grenzen eines alten Instruments stoßen, und jede Generation hat ihre technischen Zauberer gehabt, deren Beitrag zur Weiterentwicklung des Instruments von unschätzbarem Wert ist. Aber wir brauchen auch jene, die introspektiv hören und das Instrument fragen, was es tun will, und dabei seine Grenzen respektieren. Ich denke, Bloch würde sich darüber freuen, dass der von ihr beschriebene „Zauber der Pionierarbeit“ in der Welt des Lautenspiels auch heute noch sehr lebendig ist (und auf dieser SACD denn auch in Hülle und Fülle zu finden ist).

Seit Suzanne Bloch und Diana Poulton über die Errungenschaften ihres Lehrers Arnold Dolmetsch in den 1930er Jahren hinausgegangen sind, haben mehrere Generationen hervorragender Lautenisten unser Verständnis für die Möglichkeiten des Instruments erweitert und damit eine neue Art „Oral history“ der Aufführung von Renaissancemusik geschaffen haben. Julian Breams Broken Consort-Aufnahmen waren lange Zeit ein absoluter Goldstandard des jakobinischen Stils, und die Einspielungen von Anthony Rooley und Emma Kirkby revolutionierten die Ausdrucksmöglichkeiten des Lautenlieds vollkommen. In der darauffolgenden Generation legten Jakob Lindberg, Paul O'Dette und Nigel North Gesamteinspielungen von Dowlands Sololautenwerken vor, wobei jeder dieser Virtuosen der

Musik neues Leben einhauchte und keine dieser Sammlungen als „definitiver“ als die anderen bezeichnet werden kann.

Man könnte sich natürlich fragen, welchen Sinn es hat, jetzt, im Jahr 2022, noch mehr Dowland-Aufnahmen zu produzieren, wo doch bereits so viele hervorragende Beispiele existieren. Aber wie bereits erwähnt, entwickelt sich unser Verständnis des Lautenspiels und des Lautenbaus sowohl in technischer als auch in ästhetischer Hinsicht weiter. Vieles davon dreht sich heute um den nicht enden wollenden Kampf mit den Dünndärmen von Schafen und Kühen, aus denen die Saiten hergestellt werden. Historische Saitenmachertechniken sind noch weniger dokumentiert als der historische Instrumentenbau, aber dennoch werden jedes Jahr neue Fortschritte gemacht – vom manuellen Polieren der Saiten mit Schilfbüschen bis zum Durchtränken mit Mineralsalzen. Dennoch bleibt die Bespannung einer Laute mit Darm eine heikle Balance von Spannung, Stärke und Schwingungslänge. Erschwendend kommt hinzu, dass wir unmöglich wissen können, in welcher Tonhöhe die erhaltenen Lauten überhaupt gespielt wurden.

Oft greifen Lautenisten auf stahlumsporntenen Darm für ihre Basssaiten zurück (ein Anachronismus für Dowland) oder aber auf synthetische Stoffe wie Nylgut oder Karbonfaser, die mehr Stabilität und Brillanz ermöglichen als natürliches Material. Doch dabei stellt sich eine entscheidende ideologische Frage: Gehen wir einen historischen Kompromiss bei den von uns verwendeten Materialien ein, um den von uns gewünschten Klang zu erzielen? Oder lassen wir uns dazu bewegen, unsere ästhetischen Vorlieben zu ändern und uns von dem historischen Material (so gut wir es kennen) zeigen zu lassen, welche Klänge es hervorbringen kann, auf dass dies unsere Spielweise inspiriert?

So befrachtet die Frage auch sein mag – es gibt keine richtige oder falsche Lösung für dieses schwierige Problem. In jüngerer Zeit aber wenden sich die Lautenisten zusehends dem Klang des reinen, unmanipulierten Darms zu. In dieser Aufnahme

spielt Jonas Nordberg eine neunchörige Laute in G mit $a'=392$ und einer Saitenlänge von 65 cm, die 2015 von Lars Jönsson nach einem Original von Magno Tieffenbrucker gebaut und mit Darmsaiten und mineralisch behandelten Basssaiten bespannt wurde. Die größere Saitenlänge dieses Instruments ermöglicht resonantere tiefe Saiten, was dem naturgemäß dunkleren Klang des Darms entgegenwirkt. Denn obwohl der Darm eine Fülle und Wärme besitzt, die von keinem synthetischen Material übertroffen wird, kann er im Vergleich manchmal dumpfer klingen. Dies ist jedoch nicht unbedingt eine Einschränkung. Während synthetische Saiten eine hellere, atmosphärische Resonanz haben, erzeugen Darmsaiten einen substanziereren Klang und erlauben es den einzelnen Tönen, mit fokussierterer Lyrik zu singen, was sonst durch den stärkeren Anteil höherer Frequenzen verdeckt werden könnte.

Jonas Nordberg macht sich diese signifikante Eigenschaft in seinem Spiel zunutze, dem die Verbindung von äußerst kantabler Lyrik und exquisit ausgearbeiteter Polyphonie gelingt, fast so, als begleite er sich selbst. Besonders auffällig ist dies in *Forlorn Hope Fancy (Fantasie verlorener Hoffnung)*, wo das fallende chromatische Thema endlos und kontinuierlich absteigt, während von unten Gegenmelodien und Akkorde wie Wellen heraufspülen. Der trockene Klang des Darms ermöglicht es Nordberg, direkter mit der Resonanz des Instruments selber zu spielen, um diese reichen Texturgewebe zu erzeugen. Diese ästhetische Entscheidung spiegelt sich auch in der Aufnahmetechnik wider, die sich wiederum direkter auf den Körper des Instruments und den Klang der Hände auf den Saiten konzentriert, wodurch uns eine zutiefst intime, physische und menschliche Verbindung zum Instrument, zur Musik und zu dem Menschen, der sie macht, vermittelt wird. Das erinnert an die Zeile in *Viel Lärm um nichts*, in der Benedikt über einen Lautenspieler sagt: „Nun, göttliche Musik! Nun ist seine Seele in Verzückung! Ist es nicht seltsam, dass Schafdarre die Seele aus eines Menschen Leibe ziehen können?“

Jonas Nordberg, einer der gefragtesten Lautenisten der Gegenwart, studierte am Salzburger Mozarteum und an der Königlichen Musikhochschule Stockholm. Er spielt eine Vielzahl von Zupfinstrumenten in Musik vom frühen 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, arbeitet aber auch eng mit zeitgenössischen Komponisten zusammen und gibt neue Werke in Auftrag. Als Solist und Kammermusiker ist er in bedeutenden Konzertsälen in mehr als 20 Ländern aufgetreten, u.a. in der Philharmonie de Paris, im Konservatorium Stockholm, der Kioi Hall Tokyo, der Wigmore Hall London, dem BAM New York, dem Mozarteum Salzburg und dem Shanghai Oriental Arts Centre. Jonas Nordberg erhält großes Lob für seine Kunstfertigkeit, die gleichermaßen dynamisch, verspielt und auch lyrisch sein kann. Er hat mit Kammermusikpartnern wie Ruby Hughes, Liam Byrne, Nathalie Stutzmann und Dan Laurin zusammengearbeitet; außerdem kollaborierte er mit dem Choreografen Kenneth Kvarnström bei Bühnenproduktionen, die an den wichtigen europäischen Orten gastierten. Als Continuospiele ist er mit Orchestern wie Concerto Köln, Orchestra of the Age of Enlightenment, Concerto Copenhagen, Drottningholm Baroque Ensemble, Orfeo55 und den Göteborger Symphonikern aufgetreten.

Zu Jonas Nordbergs bisherigen Aufnahmen bei BIS gehören *Heroines of Love and Loss* mit der Sopranistin Ruby Hughes und der Cellistin Mime Yamahiro Brinkmann (Editor's Choice in *Gramophone* und *Diapason d'Or*) sowie Musik von Vivaldi und J. H. Roman mit dem Blockflötenvirtuosen Dan Laurin. Seine Aufnahmen wurden im Schwedischen Fernsehen und Hörfunk sowie international von BBC, Deutschlandfunk, NHK Japan und anderen Sendern ausgestrahlt.

www.jonasnordberg.com

Les recueils de compositions musicales anglaises de la Renaissance utilisent souvent le terme de *leçons* pour décrire des pièces instrumentales bien qu'il s'agisse de véritables créations artistiques et non pas d'exercices pédagogiques. Il y a cependant encore beaucoup à apprendre de ces œuvres. La préface du recueil *A Varietie of Lute-Lessons* (1610), qui comprend certaines des œuvres de Dowland enregistrées ici, nous dit de « choisir une leçon [...], d'en examiner soigneusement chaque partie et de rester sur un passage (même si vous le rejouez des milliers de fois) jusqu'à ce que vous arriviez au bon résultat ».

Les pièces de John Dowland figurant sur cet enregistrement contiennent tout un univers musical dans lequel j'ai passé de nombreuses années, découvrant de nouvelles couches de sens à chaque fois que je les joue. Certains passages ont même été joués des milliers de fois, ainsi que le suggère la préface. En ce sens, ces leçons – en combinaison avec l'instrument sur lequel je les joue – ont également été mes maîtres. C'est donc avec un grand plaisir que je les partage avec vous et vous invite à explorer par vous-mêmes le riche mélange de mélancolie, de joie et de beauté que l'on y trouve.

Jonas Nordberg

Dowland : Héritage, luths et esthétique

Il semble foncièrement erroné de suggérer qu'un compositeur ayant écrit des œuvres il y a plus de 400 ans puisse se passer de présentation mais le nom de John Dowland est synonyme de luth à un point tel que sa musique et sa biographie sont davantage connues que celles de la plupart des musiciens de son époque. Sa réputation de plus grand compositeur anglais de musique pour luth et de *lute songs* [airs avec luth] est généralement incontestée et l'ensemble de son œuvre a beaucoup contribué à l'évolution de ces deux genres.

Dowland est également l'un des compositeurs dont l'œuvre a joué un rôle de premier plan dans le renouveau de la musique ancienne depuis le début du XX^e siècle. Dès 1909, Frederick Keel arrangea plusieurs des airs de Dowland pour son recueil *Elizabethan Love Songs* pour voix et piano. Percy Grainger a également arrangé *Now, O now I needs must part* pour piano en 1935, puis pour orchestre d'harmonie. Nadia Boulanger a inclus la musique de Dowland dans ses premiers concerts de salon alors que, de son côté, Benjamin Britten s'en est inspiré pour son *Lachrymae* pour alto en 1948, pour ne citer que quelques-uns de ses défenseurs du début du XX^e siècle.

Tout cela témoigne d'une beauté incontestable, si manifeste dans les partitions de Dowland qu'elle semble transcender les centaines d'années qui nous séparent historiquement d'elles. Cependant, le fait qu'il ne fut pas seulement un grand compositeur mais aussi un interprète inégalé au luth constitue un aspect particulièrement important de sa personnalité. Nombre de ses œuvres pour luth seul existent également sous forme d'airs et de pièces pour ensemble et c'est dans la transformation de ces pièces par Dowland en œuvres instrumentales non accompagnées que nous voyons le plus clairement la marque de sa virtuosité. Des sources indiquent que dans certains cas, les versions pour luth ont été les premières, dans d'autres pas. Mais quoi qu'il en soit, ces pièces constituent des témoignages inestimables de ses

propres exécutions instrumentales en solo. Après tout, la publication de compositions instrumentales pour instrument seul est ce qui se rapproche le plus d'un enregistrement sur CD pour un interprète du XVII^e siècle. Elles ont littéralement établi la norme – et la barre a été placée très haute – de ce qu'un luth pouvait faire.

Il n'est pas exagéré de suggérer que la musique de Dowland a joué un rôle central dans la redécouverte du luth lui-même, inspirant les musiciens des générations suivantes à non seulement adapter sa musique pour leurs instruments modernes, mais aussi à redonner vie à un instrument ancien. Des recherches récentes ont démontré que les instruments anciens comme les luths et les violes ne sont jamais totalement tombés en désuétude et qu'ils ont toujours été préservés sous une forme modifiée par la curiosité des antiquaires tout au long des XVIII^e et XIX^e siècles. Mais le processus de reconstitution de la pratique historique du luth s'est véritablement amorcé lorsque Arnold Dolmetsch, celui à qui on attribue généralement le déclenchement du renouveau de l'interprétation historique moderne, a fabriqué son premier luth en 1893.

La reconstruction d'instruments anciens est une tâche complexe en constante transformation, encore aujourd'hui, plus de 100 ans plus tard, qui implique de nombreux allers-retours entre musiciens, luthiers et musicologues. Le luthier fabrique un instrument, puis le musicien doit trouver comment l'utiliser en développant une technique basée sur une réconciliation entre l'instrument reconstruit et le répertoire existant, et les deux sont informés par des descriptions provenant de traités historiques et de sources secondaires. Il s'agit d'un grand puzzle afin de déterminer comment tout faire *fonctionner* et la tâche principale consiste à déterminer qui du jeu de l'un, qui de l'instrument constitue la pièce qui doit être modifiée afin de pouvoir aborder le répertoire historique.

Il s'agit évidemment d'un processus progressif, et plus les générations de luthistes et de luthiers se consacrent à la résolution de ces énigmes, plus ils apprennent mutuellement de leurs exécutions, construisant ainsi une sorte de collaboration inter-

générationnelle. Ces tâtonnements pour faire revivre un art historique perdu évoluent à pas de tortue et ont été décrits en 1969 par la luthiste Suzanne Bloch (qui a étudié avec Dolmetsch) comme « le long, merveilleux et difficile chemin qui ne peut jamais se terminer pour aucun luthiste. Certains sont allés bien au-delà de ce que Diana [Poulton] et moi-même avons fait. Mais pendant ces premières années, il y avait beaucoup de magie dans le travail de pionnier qui, parfois, me semble avoir disparu au profit de l'intérêt commercial récent pour le luth où jouer vite et fort semble être devenu le seul critère. Pourtant, il y a encore tant de jeunes qui semblent rechercher, comme je l'ai fait il y a plusieurs d'années, cette beauté subtile qui se situe au-delà de tout le reste afin d'enrichir nos esprits. Une minute de beauté peut s'avérer un univers complet. »

Il est vrai que cette dichotomie perçue entre athlétisme et art subtil s'est avérée un problème récurrent tout au long de l'histoire moderne du mouvement de la musique ancienne. Nous avons besoin d'athlètes pour repousser les limites de ce que nous pensons qu'un instrument ancien peut réaliser, et chaque génération a eu ses magiciens de la technique dont la contribution au progrès de l'instrument est inestimable. Mais nous avons également besoin de ceux qui écoutent intérieurement et demandent à l'instrument ce qu'il veut faire, et qui respectent ses limites. Je pense que, tout compte fait, Suzanne Bloch serait heureuse de constater que, même aujourd'hui, la « magie de l'innovation » qu'elle évoque est toujours bien vivante dans le monde du luth (et qu'on la retrouve en abondance sur cet enregistrement).

Depuis que Suzanne Bloch et Diana Poulton ont surpassé les efforts de leur professeur Arnold Dolmetsch dans les années 1930, plusieurs générations d'excellents luthistes ont émergé, élargissant notre compréhension des capacités de l'instrument, créant ainsi une nouvelle sorte d'histoire orale de l'interprétation de la musique de la Renaissance. Les enregistrements du consort brisé de Julian Bream ont constitué pendant longtemps une référence absolue du style jacobéen puis les enregistrements

d'Anthony Rooley et Emma Kirkby ont complètement révolutionné les possibilités expressives du lute song. La génération suivante a vu l'intégrale des œuvres pour luth seul de Dowland enregistrée par Jakob Lindberg, Paul O'Dette et Nigel North, chacun de ces virtuoses insufflant une nouvelle vie à la musique, et aucune de ces versions ne peut être considérée comme plus « définitive » que les autres.

On pourrait à juste titre se demander quel est l'intérêt de réaliser d'autres enregistrements d'œuvres de Dowland en 2022, alors que tant d'excellents exemples existent déjà. Mais comme je l'ai écrit plus haut, notre compréhension du jeu et de la fabrication du luth continue d'évoluer, tant sur le plan technique qu'esthétique. Une grande partie de cette évolution tourne autour du débat sans fin sur la question des cordes faites à partir de boyaux de moutons et de boeufs. Les techniques historiques de fabrication des cordes sont encore moins bien documentées que celles des instruments, mais de nouveaux progrès sont réalisés chaque année, du polissage manuel des cordes au moyen de roseaux au trempage dans des sels minéraux. Mais il n'en reste pas moins que corder un luth avec du boyau repose sur un équilibre délicat de tensions, de grosseurs et de longueurs vibratoires. Et le problème est accru du fait de l'impossibilité de savoir exactement à quel diapason les luths qui nous sont parvenus ont été accordés en premier lieu.

Les luthistes ont souvent recours à des cordes de boyau recouvertes d'un fil de métal pour les cordes basses (un anachronisme pour Dowland) ou à des matériaux synthétiques comme le Nylgut ou la fibre de carbone qui offrent plus de stabilité et de brillance que le matériau naturel. Mais c'est là que se pose une question idéologique cruciale : devons-nous faire un compromis historique sur les matériaux que nous utilisons afin d'obtenir le son que nous voulons ? Ou bien pouvons-nous nous résoudre à modifier nos préférences esthétiques et laisser le matériau historique (au mieux des connaissances actuelles) faire la démonstration des sonorités qu'il peut produire afin d'en tenir compte dans notre jeu ?

Aussi tendancieuse que cette question puisse paraître, il n'y a pas de bonnes ou de mauvaises solutions pratiques à un problème complexe mais, avec le temps, les luthistes modernes se sont progressivement orientés vers la sonorité du boyau pur et sans fard. Sur cet enregistrement, Jonas Nordberg joue sur un luth à 9 chœurs accordé en sol ($la' = 392$ Hz) avec une longueur de corde de 65 cm, construit en 2015 par Lars Jönsson d'après un original de Magno Tieffenbrucker, cordé en boyau avec des cordes graves alourdies par un traitement avec des sels de métaux. La longueur de corde plus importante de cet instrument permet d'avoir des cordes graves plus résonantes qui répondent à la sonorité naturellement plus sombre du boyau. En effet, bien que le boyau possède une richesse et une chaleur inégalées auxquelles aucun matériau synthétique ne peut prétendre, il peut parfois sonner plus terne en comparaison. Ce qui n'est pas nécessairement une mauvaise chose. Alors que les cordes synthétiques font entendre une résonance plus brillante et aérée, les cordes de boyau produisent une sonorité plus profonde et permettent aux notes individuelles de chanter avec une clarté qui, autrement, serait affectée par une trop grande résonance dans les hautes fréquences.

Jonas Nordberg exploite de manière experte cette caractéristique significative dans son jeu qui parvient à combiner un lyrisme extrêmement proche de la voix et une polyphonie exquise, presque comme s'il s'accompagnait lui-même. Cet aspect est particulièrement frappant dans *Forlorn Hope Fancy* où le motif chromatique descend constamment et procède par degrés conjoints, tandis que le contre-chant et les accords remontent du dessous comme des vagues. La sonorité des cordes de boyau est matte, ce qui permet à Nordberg de jouer plus directement avec la résonance de l'instrument même et ainsi de construire ces riches tapisseries de textures. Ce choix esthétique se reflète également dans la technique d'enregistrement qui se concentre à nouveau plus directement sur le corps de l'instrument, le bruits des doigts sur les cordes, nous donnant une connexion profondément intime, physique

et humaine avec l'instrument, la musique et la personne qui la joue. Cela nous rappelle la phrase de la pièce de Shakespeare, *Beaucoup de bruit pour rien*, où Bénédict dit d'un joueur de luth : « Oh ! l'air divin ! – Déjà son âme est ravie ! N'est-il pas bien étrange que des boyaux de mouton transportent l'âme hors du corps de l'homme ? ».

© Liam Byrne 2022

L'un des luthistes les plus réclamés de l'heure, **Jonas Nordberg** a étudié au Mozarteum de Salzbourg et au Collège royal de musique de Stockholm. Il se produit sur un large éventail d'instruments à cordes pincées dans un répertoire allant du début du seizième au milieu du dix-huitième siècle et travaille également en étroite collaboration avec des compositeurs contemporains à qui il commande de nouvelles œuvres. En tant que soliste et chambriste, il s'est produit dans les plus grandes salles à travers le monde dont la Philharmonie de Paris, le Konserthuset Stockholm, le Kioi Hall de Tokyo, le Wigmore Hall à Londres, BAM New York, le Mozarteum à Salzburg et le Centre d'art oriental de Shanghai. Reconnu pour son art à la fois dynamique, ludique et lyrique, Jonas Nordberg a travaillé avec des musiciens tels que Ruby Hughes, Liam Byrne, Nathalie Stutzmann et Dan Laurin, et a collaboré avec le chorégraphe Kenneth Kvarnström dans des œuvres scéniques qui ont fait le tour des grandes salles européennes. En tant que musicien de continuo, il s'est produit avec le Concerto Köln, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, Concerto Copenhagen, l'Ensemble baroque de Drottningholm, Orfeo55 et l'Orchestre symphonique de Göteborg.

Jonas Nordberg a réalisé chez BIS un enregistrement intitulé « Heroines of Love and Loss » avec la soprano Ruby Hughes et la violoncelliste Mime Yamahiro Brinkmann (Diapason d'or et Editor's Choice de Gramophone) ainsi que d'autres

enregistrements consacrés à la musique de Vivaldi et de Johan Helmich Roman en compagnie du flûtiste virtuose Dan Laurin. On a pu le voir et l'entendre à la télévision et à la radio suédoises ainsi qu'à la BBC, Deutschlandfunk et NHK Japan, à l'échelle internationale.

www.jonasnordberg.com

Also available



GIOVANNI GIROLAMO KAPSPERGER
INTAVOLATURA DI CHITARONE
JONAS NORDBERG

Giovanni Girolamo Kapsperger

Excerpts from Libro primo &
Libro quarto d'intavolatura di
chitarone

Jonas Nordberg *theorbo*

BIS-2417

Editor's Choice – 'Jonas Nordberg really relishes the richly resonant colours of his theorbo...' *Gramophone*

The Want List – 'Nordberg's playing draws you in, as if to hear a murmured confession...' *Fanfare*

10/10/10 – „Die hervorragende Aufnahmetechnik dieser Einspielung leistet mit
glasklarer und nuancierter Wiedergabe Jonas Nordbergs künstlerisch wie
instrumentaltechnisch hervorragendem Spiel erstklassigen Beistand ...“ *klassik-heute.de*

Supersonic – „Nordberg ... entfaltet eine Kunst, die selbst der Virtuose Kapsperger geschätzt hätte.“ *Pizzicato*

5 étoiles – « Jonas Nordberg... se distingue, dans une discographie fournie, par
son esthétique sans fard ni artifices, et son éclairage en clair-obscur... » *Classica*

"Nordberg får allt detta att flöda med en luftighet som är ljuvligast tänkbara." *Dagens Nyheter*

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

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.



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.

Recording Data

Recording: 8th–10th & 15th–17th March 2021 at Duvbo Church, Sweden
Producer and sound engineer: Matthias Spitzbarth

Equipment: Sennheiser and Neumann microphones; RME Micstasy microphone pre-amplifier and high-resolution A/D converter; Sequoia digital audio workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; Sennheiser HD600 headphones
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Matthias Spitzbarth
Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Liam Byrne 2022
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photography: © Jens Sethzman
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-2627 © 2022, BIS Records AB, Sweden.



BIS-2627