



J. S. BACH
Lute Music

Jakob Lindberg

BACH, Johann Sebastian (1685–1750)

DISC 1 [66'19]

Suite in G minor, BWV 995 22'42

- | | | |
|---|-----------------|------|
| 1 | Prelude | 5'44 |
| 2 | Allemande | 4'58 |
| 3 | Courante | 2'01 |
| 4 | Sarabande | 2'38 |
| 5 | Gavottes I & II | 4'47 |
| 6 | Gigue | 2'27 |

Suite in E minor, BWV 996 18'16

- | | | |
|----|-----------|------|
| 7 | Prelude | 2'55 |
| 8 | Allemande | 2'46 |
| 9 | Courante | 3'05 |
| 10 | Sarabande | 4'01 |
| 11 | Bourrée | 1'26 |
| 12 | Gigue | 3'51 |

Suite in C minor, BWV 997 24'09

- | | | |
|----|--------------|------|
| 13 | Prelude | 3'25 |
| 14 | Fugue | 8'18 |
| 15 | Sarabande | 5'14 |
| 16 | Gigue-Double | 7'04 |

DISC 2 [43'42]

Prelude, Fugue and Allegro in E flat major BWV 998	13'10
1 Prelude	2'43
2 Fugue	6'36
3 Allegro	3'49
4 Prelude in C minor, BWV 999	1'58
5 Fugue in G minor, BWV 1000	5'48
Suite in E major, BWV 1006a	21'28
6 Prelude	5'10
7 Loure	3'38
8 Gavotte en Rondeau	3'26
9 Menuets I & II	4'31
10 Bourrée	2'00
11 Gigue	2'33

TT: 110'01

Jakob Lindberg *lute*

Instrumentarium

13-course baroque lute by Michael Lowe, Oxford 1981

Gut bass strings ('corde appesantite') by Peruffo Mimmo

Johann Sebastian Bach's mature compositions are among the greatest works of art in the history of our Western civilisation. In a book published in 1802 Johann Nicolaus Forkel calls him 'the greatest musical poet and the greatest musical orator that ever existed, and probably ever will exist'. Bach took a much more modest view of himself. He saw music mainly as a craft and is reported to have said: 'I have had to work hard; anyone who works just as hard will get just as far'.

Through detailed study of music by German, French and Italian composers and with an extraordinary command of harmony and counterpoint, Bach adopted already existing musical forms to bring them to sublime perfection. In fact many lines of development were abandoned after him because, as his sons confessed, his successors felt unable to surpass him. During his lifetime his fame rested more on his skills as an organ virtuoso than as a composer and although he succeeded in publishing some of his instrumental music, he never achieved the success of Telemann or Handel. Most of his surviving works exist in manuscript form, not always in his own autograph, and it is only relatively recently that scholarship has enabled us to appreciate the sheer volume and the extraordinary diversity of his music.

Bach wrote for many different instruments and he appears to have had a thorough understanding of them. Much of his instrumental music survives in the forms either of suites or sonatas, which he often grouped together in sets of six. This may have been done with a view to eventual publication, but perhaps it also shows a desire to bring a particular genre to completion.

Unlike the suites for unaccompanied violoncello or the sonatas and partitas for solo violin, Bach's works for solo lute do not seem to have been conceived as a group. They include a variety of compositions written in different styles and span a fairly long period of his creative life; BWV 996 dates from c. 1708–17 whilst BWV 998 is believed to have been composed during the last ten years of his life.

Although some pieces are more idiomatic than others, they all make taxing demands on the performer.

When Bach's friends or students complained that his music was too difficult to play he apparently answered them: 'Only practise it diligently, it will go very well; you have five just as healthy fingers on each hand as I'. When playing Bach's lute music, five healthy fingers on each hand do not seem to be sufficient at first. Only a few tablature arrangements by Bach's contemporaries survive: BWV 995, possibly arranged by the dedicatee 'Monsieur Schouster', BWV 1000 and parts of BWV 997 transcribed by Johann Christian Weyrauch (1694–1771). These tablaturs are not completely satisfactory and I have followed Bach's autographs whenever possible. Copies in his own hand survive for BWV 995, BWV 998 and BWV 1006a and these are in staff notation, with the exception of the last 19 bars of BWV 998 where Bach uses organ tablature in order to save paper. Close examination shows the *Bach-Ausgabe* and most modern editions to be incorrect in some of these bars and I have used the corrections suggested by Professor Hiroshi Hoshino in an article published in Tokyo in 1974. For BWV 996 and BWV 999 Bach's contemporaries Johann Ludwig Krebs and Johann Peter Kellner provide us with reliable texts, but with BWV 997 and BWV 1000 there are problems. BWV 997 only survives in fairly poor keyboard adaptations (aside from the tablature arrangements of the prelude, sarabande and gigue). Howard Ferguson's attempt to restore the work to its presumed original form as a lute suite, made in the late 1940s, was most helpful when making my own version. Weyrauch's tablature arrangement of BWV 1000 is the only source for this fugue. Bach used it for two other versions, one for violin and one for organ, but these are different, particularly in the exposition. I used the tablature as my *Urtext* but corrected what I believe to be mistakes with the help of the other two versions.

The German baroque lute had thirteen courses by the time these works were

written and Bach knew several of the exponents of this instrument. J. L. Krebs and J. C. Weyrauch have been mentioned. They were both lutenists who studied with Bach, as did Maximilian Nagel and Rudolph Straube. He also met Sylvius Leopold Weiss and Johann Kropffgans. When these two great lutenists visited Bach in the summer of 1739, ‘something extra fine in the way of music’ was reported to have taken place. Wilhelm Friedemann Bach was also present and he was probably responsible for arranging the meetings between his father and his two colleagues from Dresden. Were BWV 997 and BWV 998 written as a result of these encounters? They both have *da capo* fugues, a form rarely used by Bach but associated with his later style. It was also about this time that Bach commissioned Zacharias Hildebrandt to construct a *Lautenwerk* to his own specifications. This was a keyboard instrument designed to imitate the sound of the lute. In the *specificatio* of his estate made after his death in 1750 two such instruments are listed. A lute by the prolific lute maker Johann Christian Hoffmann is also listed. Hoffman was a friend of Bach and died only a few months before him. There is no evidence that Bach actually played the lute himself, but he was clearly interested in the sound of the instrument. This is further illustrated by the subtle use of it in the *St John Passion* (BWV 245) and *Trauerode* (BWV 198).

When making my adaptations of Bach’s lute music I have tried to follow the chosen *Urtext* as closely as possible. In order to do this I have used all technical devices known to the 17th and 18th-century lutenists such as *campanella* (scales formed by crossing strings, often in high positions), playing only the high octave of bass courses (in order to retain original chord spacings which would otherwise be impossible) and *scordatura* (tuning the instrument’s top courses differently from the normal f d A F D A). This last device is particularly helpful when adapting BWV 996 and BWV 1006a, since their keys of E minor and E major are otherwise very uncomfortable. The *scordatura* I have used can be found in Esaias Reusner’s

Neue Lauten-Früchte printed in 1676 and helps to bring these two suites to suitable ranges for the lute as well as to increase the sonority of the instrument. Bach himself was familiar with the idea and used *scordatura* for his cello suite in C minor, BWV 1011. This has sometimes been used as an argument by those who believe that the lute suite BWV 995 was written before the cello version.

Although Johann Sebastian Bach probably played these pieces on a keyboard instrument (the *Lautenwerk*, the harpsichord or maybe the clavichord, one of his favourite instruments) I do believe that playing them on the lute is closest to what he intended. They are technically more difficult than any other repertoire for the lute, but then Bach's music stretches most instrumentalists to their limits. The extraordinary beauty of the music makes the challenge worthwhile.

© **Jakob Lindberg 1994**

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

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

It is particularly through his live solo performances that he has become known as one of today's finest lutenists. He has played to audiences in many parts of the world, from Tokyo and Beijing in the East to San Francisco and Mexico City in

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

www.musicamano.com

Johann Sebastian Bachs reife Kompositionen gehören zu den großen Kunstwerken der Geschichte unserer abendländischen Zivilisation. In einem 1802 erschienenen Buch nannte ihn Johann Nicolaus Forkel den größten musikalischen Dichter aller Zeiten. Bach selbst war viel bescheidener, indem er sich hauptsächlich als Handwerker sah; er meinte, ein jeder, der so hart arbeiten würde wie er selbst, würde es ebenso weit bringen.

Durch ein genaues Studium der Musik deutscher, französischer und italienischer Komponisten und durch seine vollendete Beherrschung der Harmonik und des Kontrapunkts brachte Bach bereits vorhandene musikalische Formen zu übertragender Perfektion. Nach dem Tode übergab man in der Tat manche der von ihm entwickelten Formen, weil sich seine Nachfolger, wie es seine Söhne zugaben, außerstande sahen ihn zu übertreffen. Zu seinen Lebzeiten baute sein Ruhm nicht so sehr auf seinen kompositorischen Fähigkeiten wie darauf, dass er ein hervorragender Orgelvirtuose war, und obwohl es ihm gelang, einen Teil seiner Instrumentalmusik drucken zu lassen, war er nie so erfolgreich wie Telemann oder Händel. Die meisten seiner Werke liegen als Manuskripte vor, nicht immer von ihm selbst geschrieben, und erst relativ spät konnte die Musikwissenschaft es uns ermöglichen, den Umfang und die außerordentliche Vielfalt seiner Musik voll zu schätzen.

Bach schrieb für viele verschiedene Instrumente, die er anscheinend gründlich kannte. Ein Großteil seiner Instrumentalmusik existiert entweder in der Form von Suiten oder Sonaten, die er häufig in Gruppen von jeweils sechs Werken zusammenstellte. Vielleicht tat er dies, weil er eine eventuelle Veröffentlichung im Sinne hatte, oder aber ist es ein Ausdruck des Wunsches, die betreffende Gattung zu vervollkommen.

Im Unterschied zu den Suiten für Solocello oder den Sonaten und Partiten für Solovioline scheinen Bachs Werke für Sololaute nicht als Gruppe geplant worden

zu sein. Sie umfassen eine Vielfalt von Kompositionen in verschiedenen Stilen und umspannen eine ziemlich lange Zeit seines schöpferischen Lebens; BWV 996 stammt etwa aus der Zeit 1708–17, während man vermutet, dass BWV 998 während der letzten zehn Jahre seines Lebens komponiert wurde. Einige der Stücke sind zwar idiomatischer als andere, aber alle stellen hohe Ansprüche an den Interpreten.

Wenn Bachs Freunde oder Schüler sich darüber beklagten, seine Musik sei zu schwierig, könnte er geantwortet haben: „Üben Sie es nur geduldig, es wird ausgezeichnet gehen. Jede Ihrer Hände hat fünf gesunde Finger genau wie meine!“ Beim Spielen von Bachs Lautenmusik scheint es einem aber zunächst, dass fünf gesunde Finger ein jeder Hand nicht ausreichen. Nur wenige Tabulatureinrichtungen, von Zeitgenossen Bachs ausgeführt, sind erhalten; BWV 995 wurde vielleicht von jenem „Monsieur Schouster“ eingerichtet, dem das Werk gewidmet ist, BWV 1000 und Teile des BWV 997 von Johann Christian Weyrauch (1694–1771). Diese Tabaturen sind nicht ganz zufriedenstellend, und wo immer möglich folgte ich daher Bachs Originalhandschriften. Von ihm selbst geschriebene Exemplare gibt es von BWV 995, BWV 998 und BWV 1006a. Diese sind auf Notensystemen notiert, mit Ausnahme der letzten 19 Takte des BWV 998, wo Bach Orgeltabulatur verwendet, um Papier zu sparen. Bei näherer Betrachtung ergibt es sich, dass die *Bach-Ausgabe* und die meisten modernen Ausgaben in einigen dieser Takte fehlerhaft sind. Ich habe deshalb die von Professor Hiroshi Hoshino in einem 1974 in Tokio erschienenen Artikel vorgeschlagenen Korrekturen vorgenommen. Im Falle der BWV 996 und BWV 999 haben Bachs Zeitgenossen Johann Ludwig Krebs und Johann Peter Kellner für verlässliche Quellen gesorgt, aber BWV 997 und BWV 1000 sind problematischer. BWV 997 ist nur in ziemlich schlechten Klavierfassungen überliefert (abgesehen von Tabulatureinrichtungen des Präludiums, der Sarabande und der Gigue). In den späten 1940er Jahren unternahm Howard Ferguson einen

Versuch, das Werk in seiner vermuteten Originalform wiederherzustellen; seine Arbeit war von großem Nutzen als ich meine eigene Fassung machte. Weyrauchs Tabulatureinrichtung des BWV 1000 ist die einzige Quelle dieser Fuge. Bach verwendete sie in zwei anderen Fassungen, eine für Violine und eine für Orgel, aber diese sind, vor allem in der Exposition, verschieden. Ich verwendete die Tabulatur als Urtext, korrigierte aber das, was ich für Fehler hielt, mit Hilfe der anderen beiden Fassungen.

Die deutsche Barocklaute hatte um die Entstehungszeit dieser Werke dreizehn Saiten, und Bach kannte mehrere Ausübende dieses Instruments – J. L. Krebs und J. C. Weyrauch wurden bereits erwähnt. Sie waren Lautenisten und studierten bei Bach, wie auch Maximilian Nagel und Rudolph Straube. Er lernte auch Sylvius Leopold Weiß und Johann Kropffgans kennen, und der Besuch dieser beiden großen Lautenisten bei Bach im Sommer 1739 soll ein denkwürdiges musikalisches Ereignis gewesen sein. Wilhelm Friedemann Bach war auch anwesend, und er hatte vermutlich die Begegnungen seines Vaters und der beiden Dresdner Kollegen zustande gebracht. Wurden BWV 997 und 998 als Ergebnis der Begegnungen komponiert? Beide haben Da-Capo-Fugen, eine von Bach selten verwendete Form, die man mit seinem Spätstil verbindet. Es war auch um diese Zeit, dass Bach Zacharias Hildebrandt den Auftrag gab, nach seinen Anweisungen ein Lautenwerk zu konstruieren. Dies war ein Tasteninstrument, das den Klang der Laute nachahmen sollte. In der *specificatio* seines Nachlasses 1750 wurden zwei solche Instrumente verzeichnet. Eine Laute des sehr produktiven Instrumentenmachers Johann Christian Hoffmann wird auch verzeichnet. Dieser war ein Freund von Bach und starb nur wenige Monate vor ihm. Nichts lässt darauf schließen, dass Bach tatsächlich selbst Laute spielte, aber er interessierte sich offensichtlich für den Klang des Instruments. Dies wird auch durch die subtile Art veranschaulicht, auf welche er das Instrument in der *Johannespassion* (BWV 245) und der *Trauerode* (BWV 198) einsetzt.

Als ich meine eigenen Einrichtungen der Lautenmusik Bachs machte, versuchte ich, dem gewählten Urtext so genau wie möglich zu folgen. Zu diesem Zweck verwendete ich sämtliche den Lautenisten des 17. und des 18. Jahrhunderts bekannten technischen Kunstgriffe, wie *campanella* (Skalen, die von sich kreuzenden Saiten gebildet werden, häufig in hohen Lagen), das Spielen von lediglich der Oberoktav der Basssaiten (um die ansonsten unmöglich gewordenen Originallagen der Akkorde beizubehalten) und *scordatura* (eine von dem üblichen f-d-A-F-D-A abweichende Stimmung der hohen Saiten des Instruments). Diese Methode ist bei BWV 996 und 1006a besonders günstig, da ihre Tonarten, e-moll bzw. E-Dur, ansonsten sehr unbequem sind. Die von mir verwendete *scordatura* ist in Esaias Reusners 1676 gedruckten *Neuen Lauten-Früchten* zu finden. Durch sie werden die beiden Suiten auf Tonumfänge gebracht, die für die Laute geeignet sind; außerdem wird der Klang des Instruments verbessert. Das Prinzip als solches war Bach bekannt, und er verwendete selbst eine *scordatura* in seiner Cellosuite c-moll BWV 1011. Dies wurde gelegentlich von jenen als Argument verwendet, die glauben, die Lautensuite BWV 995 sei vor der Cellofassung entstanden.

Vermutlich spielte Johann Sebastian Bach selbst diese Stücke auf einem Tasteninstrument (dem Lautenwerk, dem Cembalo oder dem Klavichord, einem seiner Lieblingsinstrumente), aber ich denke, dass wir seinen Intentionen am nächsten kommen, indem wir sie auf der Laute spielen. Sie sind technisch schwieriger als jedes andere Repertoire für die Laute, aber Bachs Musik fordert die meisten Instrumentalisten bis zu ihren äußersten Grenzen. Die außerordentliche Schönheit der Musik ist eine großzügige Belohnung für die Mühe.

© Jakob Lindberg 1994

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

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

Insbesondere seine Konzerte haben ihn als einen der derzeit besten Lautenisten bekannt gemacht. Er ist in vielen Teilen der Welt aufgetreten, von Tokio und Beijing im Osten bis zu San Francisco und Mexico City im Westen. 2017 erhielt er von Seiner Königlichen Hoheit, dem Prinzen von Wales, die Ehrenauszeichnung „Fellow of the Royal College of Music“. Neben seiner regen Konzerttätigkeit lehrt Jakob Lindberg am RCM, wo er 1979 die Lautenprofessur von Diana Poulton übernahm.

www.musicamano.com

Les compositions de **Johann Sebastian Bach** adulte sont parmi les œuvres d'art les plus remarquables de notre civilisation occidentale. Dans un livre publié en 1802, Johann Nicolaus Forkel l'appelle « le plus grand poète musical et le plus grand orateur musical qui ait jamais existé et qui, probablement, existera jamais. » Bach se considérait lui-même avec beaucoup plus de modestie. Il voyait la musique principalement comme une force et il aurait dit : « J'ai dû travailler fort ; quiconque travaillera aussi fort ira aussi loin. »

Grâce à des études approfondies de la musique de compositeurs allemands, français et italiens et avec une maîtrise extraordinaire de l'harmonie et du contrepoint, Bach adopta des formes musicales déjà existantes et les mena à une sublime perfection. De fait, plusieurs voies de développement furent abandonnées après lui parce que, ainsi que l'avouèrent ses fils, ses successeurs se sentaient incapables de le surpasser. Durant sa vie, sa renommée reposa plus sur ses talents d'organiste virtuose que sur ceux de compositeur et, bien qu'il réussît à publier un peu de sa musique instrumentale, il n'obtint jamais le succès de Telemann ou de Haendel. La plupart de ses œuvres existent en manuscrits, pas toujours de sa main cependant, et ce n'est que récemment que le savoir nous a permis d'apprécier le véritable volume et l'extraordinaire diversité de sa musique.

Bach écrivit pour plusieurs instruments différents et il semble en avoir possédé une connaissance approfondie. Beaucoup de sa musique instrumentale survit dans des formes de suites ou sonates qu'il regroupa souvent par six. Ceci pourrait avoir été fait en vue d'une éventuelle publication mais cela montre peut-être aussi un désir d'achever un genre particulier.

A la différence des suites pour violoncelle solo ou des sonates et partitas pour violon solo, les œuvres de Bach pour luth seul ne semblent pas avoir été conçues en groupe. Elles comprennent une variété de compositions écrites dans des styles différents et couvrent une période assez longue de sa vie créatrice ; BWV 996 date

d'environ 1708–17 alors qu'on croit que BWV 998 a été composé dans les dix dernières années de sa vie. Quoique quelques pièces soient plus idiomatiques que d'autres, elles imposent toutes à l'exécutant de grandes exigences.

Quand les amis ou les élèves de Bach se plaignaient que sa musique était trop difficile à jouer, il leur aurait répondu : « Exercez-vous avec diligence et tout ira bien ; les dix doigts de vos mains sont en aussi bonne santé que les miens. » Quand on joue la musique de Bach pour luth, les cinq doigts en bonne forme de chaque main ne semblent pas suffire à prime abord. Il n'existe plus guère que quelques arrangements en tablature des contemporains de Bach : BWV 995 possiblement par le dédicataire « Monsieur Schouster », BWV 1000 et des parties du BWV 997 transcrites par Johann Christian Weyrauch (1694–1771). Ces tablatures ne sont pas entièrement satisfaisantes et j'ai suivi autant que possible les autographes de Bach. BWV 995, BWV 998 et BWV 1006a existent en copies de sa main, écrites en portées, à l'exception des 19 dernières mesures du BWV 998 où Bach utilise la tablature d'orgue pour économiser le papier. Un examen détaillé révèle que la *Bach-Ausgabe* et la plupart des éditions modernes sont erronées dans certaines de ces mesures et j'ai utilisé les corrections suggérées par le professeur Hiroshi Hoshino dans un article publié à Tokyo en 1974. En ce qui a trait au BWV 996 et au BWV 999, les contemporains de Bach, Johann Ludwig Krebs et Johann Peter Kellner, nous fournissent des textes fiables mais des problèmes se posent au sujet du BWV 997 et du BWV 1000. BWV 997 ne survit qu'en adaptations assez pauvres pour clavier (sauf les arrangements en tablature du prélude, de la sarabande et de la gigue). Howard Ferguson essaya, à la fin des années 40, de redonner à l'œuvre sa forme originale présumée, ce qui m'aida beaucoup à faire ma propre version. L'arrangement en tablature de Weyrauch du BWV 1000 est la seule source pour cette gigue. Bach l'utilisa dans deux autres versions, une pour violon et une pour orgue, mais elles sont différentes, surtout dans l'exposition. Je me suis servi de la tablature

comme « urtext » mais j'ai corrigé ce que je croyais être des fautes à l'aide des deux autres versions.

Le luth baroque allemand possédait 13 jeux au moment de la composition de ces œuvres et Bach connaissait plusieurs luthistes. J. L. Krebs et J. C. Weyrauch ont déjà été mentionnés. Ils étaient tous deux des luthistes qui étudièrent avec Bach, comme le firent aussi Maximilian Nagel et Rudolph Straube. Bach rencontra aussi Sylvius Leopold Weiss et Johann Kropffgans. Quand ces deux grands luthistes visitèrent Bach à l'été de 1739, on rapporta qu'il s'était passé « quelque chose d'exceptionnellement bien en matière de musique. »

Wilhelm Friedemann Bach était aussi présent et il était probablement celui qui avait arrangé la rencontre entre son père et ses deux collègues de Dresde. BWV 997 et BWV 998 furent-ils le résultat tangible de ces rencontres ? Tous deux ont des fugues *da capo*, une forme utilisée rarement par Bach mais associée à son style tardif. C'est aussi vers ce temps environ que Bach demanda à Zacharias Hildebrandt de lui bâtir un *Lautenwerk* selon ses propres spécifications. Il s'agissait d'un instrument à clavier destiné à imiter le son du luth. Deux instruments semblables sont listés dans le *specificatio* de ses biens après sa mort. Un luth du fécond luthier Johann Christian Hoffmann y figure aussi. Hoffman était un ami de Bach et il mourut quelques mois seulement avant lui. Il n'y a pas de preuve que Bach ait lui-même joué du luth mais il est clair que la sonorité de l'instrument l'intéressait. Ceci est illustré encore par l'emploi raffiné du luth dans la *Passion selon saint Jean* (BWV 245) et *Trauerode* (BWV 198).

Quand j'ai fait mes adaptations de la musique pour luth de Bach, j'ai essayé de suivre le plus près possible l'urtext choisi. Pour ce faire, j'ai utilisé toutes les formules techniques connues des luthistes des 17^e et 18^e siècles comme la *campanella* (gammes formées par le croisement des cordes souvent en positions aiguës), jouer seulement l'octave supérieure des jeux de basse (pour garder la disposition originale

des accords, ce qui serait impossible autrement) et la *scordatura* (les jeux supérieurs de l'instrument ne sont pas accordés comme d'habitude en fa, ré, la, fa, ré, la). Ce dernier truc est particulièrement utile pour l'adaptation des BWV 996 et BWV 1006a car leurs tonalités de mi mineur et de mi majeur sont autrement très inconfortables. La *scordatura* que j'ai utilisée se trouve dans *Neue Lauten-Früchte* d'Esaias Reusner édité en 1676; elle aide à donner à ces deux suites des étendues appropriées au luth ainsi qu'à élargir la sonorité de l'instrument. Bach lui-même connaissait cette procédure et il utilisa la *scordatura* dans sa suite pour violoncelle en do mineur BWV 1011. Cela a parfois servi d'argument à ceux qui croient que la suite pour luth BWV 995 a été écrite avant la version pour violoncelle.

Quoique Johann Sebastian Bach jouât probablement ces pièces sur un instrument à clavier (le *Lautenwerk*, le clavecin ou peut-être le clavicorde, un de ses instruments préférés), je crois que de les jouer sur le luth se rapproche le plus de son intention. Elles sont techniquement plus difficiles que quoi que ce soit d'autre du répertoire pour le luth mais la musique de Bach amène la plupart des instrumentistes à se surpasser. L'extraordinaire beauté de la musique fait que le défi en vaut la peine.

© *Jakob Lindberg 1994*

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

Jakob Lindberg est maintenant l'un des musiciens les plus experts dans ce domaine. Il a enregistré de nombreux disques chez BIS dont plusieurs sont des pion-

niers en ce sens qu'ils présentent un vaste choix de musique pour la première fois sur CD. Il joue aussi du continuo sur le théorbe et l'archiluth et il a travaillé avec de nombreux solistes et ensembles anglais réputés.

Il s'est fait connaître comme l'un des meilleurs luthistes d'aujourd'hui grâce surtout à ses récitals solos. Il a joué devant un public mondial, de Tokyo et Beijing à l'est à San Francisco et Mexico à l'ouest. En 2017, Son Altesse Royale le Prince du pays de Galles l'honora du titre de Fellow of the Royal College of Music. En plus de sa carrière bien remplie d'interprète, Jakob Lindberg enseigne au Conservatoire royal de musique où il a succédé à Diana Poulton comme professeur de luth en 1979.

www.musicamano.com



Recording Data

Recording: July 1992 at Djursholms kapell, Sweden
Producer and sound engineer: Robert Suff
Equipment: Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm 1991;
Fostex D-20 DAT recorder
Post-production: Editing: Jeffrey Ginn

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Jakob Lindberg 1994
Translations: Per Skans (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover photo: © Per Åke Persson
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-587 © 1992 & © 1994, BIS Records AB, Sweden.

J. S. Bach.