



**SILVIUS WEISS
LUTE MUSIC II**

JAKOB LINDBERG

WEISS, SILVIUS LEOPOLD (1687-1750)

SONATA No. 39 IN C MAJOR 32'50

- | | | |
|---|-----------|------|
| 1 | Ouverture | 6'53 |
| 2 | Courante | 5'12 |
| 3 | Bourrée | 3'13 |
| 4 | Sarabande | 6'41 |
| 5 | Menuet | 4'36 |
| 6 | Presto | 6'08 |

7 TOMBEAU SUR LA MORT DE M. COMTE DE LOGY 11'54

SONATA No. 50 IN B FLAT MAJOR 30'51

- | | | |
|----|--------------|------|
| 8 | Introduzione | 5'29 |
| 9 | Courante | 5'00 |
| 10 | Bourrée | 3'37 |
| 11 | Sarabande | 6'28 |
| 12 | Menuet | 3'36 |
| 13 | Presto | 6'33 |

TT: 76'32

JAKOB LINDBERG *lute*

INSTRUMENTARIUM

13-course lute by Michael Lowe, Oxfordshire, 1982

The lutenist Silvius Leopold Weiss (1687–1750) is the most prolific composer for his instrument of all time. Over 100 sonatas (suites) for solo lute, each consisting of about six movements, together with around 90 separate movements largely ‘orphaned’ from lost sonatas, survive. Furthermore, we know that a considerable amount of chamber music and many concertos for his instrument once existed but are now lost. For information about the life of Silvius Leopold Weiss we refer to Jakob Lindberg’s text for his previously released recital of Weiss’ lute music [BIS-CD-1524].

Weiss’s lutes

To play any instrumental composition of any historical period, a performer needs to strive for a perfect match between instrument and music. This is a general problem for the professional musician, but one to which there are various possible approaches. Until a few decades ago, music for the lute was almost exclusively heard in arrangements for the classical guitar, an instrument quite unlike the several different types of guitar that existed during the period of the lute’s supremacy as the virtuoso instrument *par excellence*, and one brought to its modern prominence through the effort and supreme musicianship of Andrés Segovia in particular. Segovia himself had a number of lute pieces in his repertoire, including those by J. S. Bach, and a few by Weiss, although it has emerged that in his pre-war career he had commissioned the Mexican composer, Manuel Ponce, to compose a number of new works in baroque style, which he performed as compositions for the lute by Silvius Weiss, in the certain knowledge that no one in his audiences would know the difference! In this case, the music was indeed composed to match Segovia’s instrument.

That was, of course, before the modern revival of the lute had begun in earnest, and the ‘lutes’ that were then available only superficially resembled the historical originals; usually far too heavily constructed and built with the technique of the

classical guitar in mind, with inappropriate stringing, they generally sounded feeble and inexpressive in tone quality. When serious research into the history of the instrument began in the 1960s, this was based principally on meticulous measurements of every detailed part of the surviving examples, mostly not in playing condition, from museums throughout the world. It rapidly emerged that the history of this most idiosyncratic of instruments was a very complex one which would take many years to become at all clear. This was particularly so because the only people with the knowledge and insight to carry out the research with any authority were themselves lute makers, or those with the instrument-making skills to appreciate, or at least make informed guesses about, the motivations behind the design decisions revealed by their studies. Just as the modern lutenist has to be to some extent a scholar, if not a formally trained musicologist, so the modern lute maker has to engage with organological research in order to understand how the many rather different instruments we nowadays lump together under the heading 'lute' evolved over historical time.

It would be easy to dismiss this preoccupation with history as a mere purist obsession; after all, a pianist does not agonise over the choice of instrument – he or she simply plays the piano provided in the recital hall. However, apart from the very fact that pianists (at least, those in a position to make a choice) do indeed agonise in this way, even when they are unconcerned with historical accuracy, choosing an appropriate piano for a recital of music spanning, say, the century from 1760 to 1860, would indeed be agonising, as it is well known that the instrument changed radically almost every decade during that period. And we also know, from letters, that pianists of the past, Mozart, even the increasingly deaf Beethoven, Chopin and many others, cared very much what instrument they performed on.

By the third decade of the 17th century, the lute was considered to be a 'French' instrument; during the 16th century the finest players and composers for the instrument had been Italians (with notable exceptions, of course), but the lute now be-

came an indispensable fixture of French courtly life and of the fashionable Parisian salons of the second half of the century before suffering a rather sudden decline in popularity around 1700. It was the French who defined the musical nature of the lute's baroque repertory as it was passed on to the following generations of players based in German-speaking countries. There the lute was still enthusiastically cultivated during the 18th century, especially in aristocratic families, perhaps because of the association with the *ancien régime* and as a symptom of a general acceptance of the political principle of absolutism.

The French also established a tradition of taking the best old 'Italian' 16th-century instruments (which were actually made, for the most part, by German craftsmen working in Italian cities) and modifying them so as to be suitable for the musical demands of their own period. This continued throughout the 18th century, not with the lute but now with the finest 17th-century Flemish harpsichords by Ruckers and others being 'upgraded' by expert makers over a century later. Just as with the lute in the previous century, musicians intuitively felt that old instruments have an indefinably 'special' quality which new ones cannot attain without aging. Modern science is beginning to tackle the explanation for this phenomenon, and it seems that some of the reasons lie in the very molecular structure of the carefully seasoned tone-woods that were traditionally used, and in the way this subtly changes over long periods of time. By the 19th century, the instrument most prominently being updated to suit modern taste was, of course, the violin, leading directly to the various 'myths' about varnishes or celebrity makers which were (and still are) at least as much the marketing creations of modern dealers as anything to do with the actual objects they were selling. But violinists, as well as wealthy collectors, are virtually unanimous in their preference for instruments by the old masters in preference to modern copies. Despite the enormous prices they fetch today, there are in fact far more good old violins than lutes that have survived in a state from which they can be restored to playing condition.

Jakob Lindberg's previous Weiss CD, recorded on his 'original' Sixtus Rauwolf lute, demonstrates the special quality of an old lute; the soundboard of that instrument was actually made with wood from a tree probably felled before John Dowland was born, maybe a dozen years after the death of Martin Luther, and it still sounds as lively – if not livelier – than most new instruments. In 1715 Rauwolf's instrument, originally completed before 1600, was converted to suit the requirements of the time, and in its restored state proved perfect for a recital of works from Weiss's early career. But that conversion, as a lute with 11 courses, or pairs, of strings (from the 16th-century original with seven or eight courses), although typical for its time, does not make the instrument suitable for all of Weiss's music, much of which demands the two extra bass courses of the 13-course baroque lute which became normal, partly through the efforts of Weiss himself, after about 1720.

It would be easy to assume that every 18th-century lutenist owned, or obtained an old instrument and had it converted. But good old instruments, then as now, fetched enormous sums of money, and – again, just as today – there were contemporary makers who could provide fine instruments at a fraction of the cost, as a 1740 letter from Johann Christian Hoffmann, lute-maker to the court of Saxony, to an enthusiast for old lutes suggests. Hoffmann writes, in response to a request for advice about modifying an old instrument, that he has recently made a lute for 'Mr... Goethe' (the poet's father, who is known to have played the lute) 'quite new, and one can make a new lute as loud [*stark*] as an old one can be. But since your Grace is a lover of old lute bodies, I am enclosing drawings of two bodies of this kind that I have.'

Weiss himself must have owned several fine instruments at various stages of his career, as well as playing instruments provided by the Saxon court. After the death of his son, who also served as theorbist at the Dresden court, in 1814 Weiss's three grandsons, near destitution, petitioned without success to retrieve from the court one of his personal instruments in order to sell it to raise money for firewood. (It is possible that this was a large and magnificent theorbo, originally built by Giovanni

Tesler in 1615 and modified by the Prague luthier Thomas Edlinger in 1715, which has recently been purchased by a museum in Dresden.)

In a letter published by Mattheson in 1727, Weiss made a clear distinction between the different members of the lute family used at the time in various performing contexts: the theorbo and arciliuto were large instruments, usually played with the nails of the right hand, designed to be heard over large ensembles in church or theatre; the lute proper was a delicate instrument only suitable for solos or for playing ‘galanteries’, i.e. small-scale chamber works with two or three other instruments. He points out that there are occasional exceptions, citing the case of a greatly admired aria with *obbligato* lute accompaniment specifically composed for him in Lotti’s opera *Teofane* (Dresden, 1719). In this aria the full orchestra did not take part, and Weiss specifically mentions that a contributing factor to the aria’s success was that he was playing on a splendid instrument (obviously different from the Tesler/Edlinger theorbo mentioned above).

Although the dating of any piece of music by Weiss is uncertain at best, it seems that the earliest works that he originally composed for the 13-course lute (as opposed to those which were subsequently recast for it) are from around the time when Weiss was appointed to his Dresden court position in 1718 shortly before he performed this aria. In 1760 a former pupil, Luise Gottsched, wrote a biographical sketch in which she credits Weiss not only with the initial development of the 13-course lute, but also with the invention of the hybrid ‘theorboed’ 13-course lute that became normal during the instrument’s final flourishing in the mid-18th century. Although this notice comes from ten years after Weiss’s death, it can be supported by the general pattern of survival of instruments from the time and by the evidence of the music itself.

The ‘theorboed’ 13-course lute has most of its bass courses mounted on an extended neck, often with an elegant ‘swan-neck’ shape, which means that they are played ‘open’ without being stopped by the fingers of the left hand. In this develop-

ment Weiss was hardly an innovator, since the principle had been discovered many years before, and was the basic design feature of the theorbo or chitarrone, the large continuo instrument which had been routinely used in opera and church ensembles for over a hundred years. It was also a feature of the lutes that Weiss would have heard in the hands of the finest Italian players during his years in Rome (1710–14) in the service of the former Queen of Poland; doubtless he was inspired by them, at first in adding two extra bass courses to a normal lute, and, some years later, in applying the ‘theorbo principle’ by adding the extended neck.

This final change in design, which seems to have occurred in the early 1730s, seems to have been a great success, giving a theorbo-like strength and added sustaining power to the lute’s bass as well as enhancing its ability to sing in melodic passages in high registers, partly because of the added sympathetic resonance provided by the long bass strings. The musical effect is thus rather different from the intimacy of earlier 11- or 13-course lutes, and these large instruments are indeed well suited to performing both solos and the parts written for the lute in chamber music and even concertos by Weiss and his followers.

On this CD, Jakob Lindberg plays a ‘swan-neck’ 13-course lute made by the English lute-maker Michael Lowe. The back of this instrument is made from rosewood, as were those of a number of German baroque lutes. The contrast in sound with the Rauwolf is marked, but it would be hard to say which instrument ‘sounds older’; the contrast is at least as much in their differences in design as of the effect of their absolute ages.

The music in this programme has been carefully selected to suit the instrument. Close study of Weiss’s music reveals that there is a clear difference between the way he writes for the two types of 13-course lute, and, following from this emerges the intriguing fact that he continued to write for both types well into the final decade of his life. This suggests that the former, intimate role of the lute as a galant adornment of the royal court could now be supplemented with a new, ‘public’ kind

of use in ensembles or solo performances to audiences of more than a very few people, by the expedient of simply changing instrument (and, presumably, subtly adapting the playing technique to suit).

The Music

Sonata No. 39 in C major

This sonata is a product of Weiss's late years and in his grandest style and thus ideally suited to this kind of instrument. The first movement is an *Ouverture*, one of several in Weiss's output which emulate the conventional French orchestral overture while remaining idiomatically within the technical constraints imposed by the instrument. Following the majestic opening, the central section is, as normal for the French overture, fugal in style, and draws on lessons Weiss seems to have learned during his stay in Italy, where German composers traditionally travelled to brush up their counterpoint. As with all of the examples by Weiss, the *Courante* in this sonata is emphatically in the Italian style, and the *Bourrée* that follows is in his most earthy mode, with a characteristic bounce and genial humour. In this movement, and the poignant *Sarabande*, we can hear clear features of the current 'galant' musical style being promoted by Hasse and others at Dresden, showing that, like his great Leipzig contemporary, J.S. Bach, Weiss was happy to conform to modern taste where appropriate, although Bach's natural inclination may have been more conservative. After a typically extended *Menuet* (far longer than any of those composed by Bach) comes an energetic *Presto* finale in which Weiss unashamedly revels in his matchless virtuosity.

Tombeau sur la mort de M. Comte de Logy arrivé 1721

Weiss's most famous work, both in his own lifetime and today, this astonishing work pays homage to the finest of the many excellent aristocratic lutenists from

Bohemia, where the lute was especially esteemed. Count Jan Antonín Losy (sometimes also spelled Logy or Loschi) von Losinthal (c. 1650–1721) came from a family of Italian origin which attained great wealth and esteem in Prague in the late 17th century. Losy's lute playing was famous, and his compositions are found scattered among many of the lute manuscripts from all over Europe. The *Tombeau* survives in a single copy in a manuscript compiled in Prague by a minor aristocratic acquaintance of Losy, which is now at the British Library in London. Its structure is that of an allemande, as is traditional for tombeaux, though it could never have been intended for dancing. It is a deeply introspective work in the highly unusual key of B flat minor, which casts a slightly veiled quality over the music throughout, and Weiss uses his wonderful skill in harmony to lead the music through some extraordinary progressions in the cause of expression. This surely was a genuine outpouring of grief at the loss of a master he clearly admired.

Sonata No. 50 in B flat major

We return to Weiss in extrovert mode for the third work on the CD. The opening movement has the title *Introduzione*, a clear Italian reference confirming that the mood is very different from the intimacy of the Losy *Tombeau*. Again, however, this first movement is in the form of an allemande, the conventional opening for the traditional lute suite, and it is followed by another lively and inventive *Courante*. A witty *Bourrée* leads us to another beautiful example of Weiss's most expressive vein in the G minor *Sarabande*. As with the first sonata on this CD, the work ends with a *Menuet* and a virtuosic *Presto*.

© Tim Crawford 2009

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 Renaissance and baroque music.

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 arch lute and has worked with many well-known English soloists and ensembles.

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

Der Lautenist Silvius Leopold Weiss (1687-1750) war einer der fruchtbarsten Komponisten für sein Instrument überhaupt. Über 100 Sonaten (Suiten) für Laute solo, jeweils mit etwa 6 Sätzen, sowie rund 90 Einzelsätze aus verlorenen Sonaten sind überliefert. Darüber hinaus weiß man von einer beträchtlichen Zahl kammermusikalischer Werke und vielen Konzerten für die Laute, die heute verloren sind. Informationen über das Leben von S.L. Weiss finden sie in Jakob Lindbergs Textbeitrag zu BIS-CD-1524.

Weiss' Lauten

Unabhängig vom Zeitpunkt ihrer Entstehung, hat ein Musiker bei jeder Instrumentalkomposition darauf zu achten, dass Instrument und Musik möglichst perfekt zusammenpassen. Dies ist ein grundsätzliches Problem für den professionellen Musiker, und es gibt mehrere Möglichkeiten, damit umzugehen. Bis vor wenigen Jahrzehnten hörte man Lautenmusik fast ausnahmslos in Bearbeitungen für die klassische Gitarre – ein Instrument, das sich deutlich von den zahlreichen verschiedenen Gitarrentypen unterscheidet, die während der Blütezeit der Laute als Virtuoseninstrument *par excellence* in Gebrauch waren. Ihre moderne Bedeutung verdankt sie namentlich dem unermüdlichen Einsatz und der überragenden Meisterschaft Andrés Segovias. Segovia hatte einige Lautenstücke im Repertoire, u.a. die Lautenmusik von J.S. Bach und einige Werke von Weiss, obschon sich herausgestellt hat, dass er in der Vorkriegszeit bei dem mexikanischen Komponisten Manuel Ponce eine Reihe neuer Werke in barockem Stil in Auftrag gegeben hatte, die er in der sicheren Gewissheit, dass niemand im Publikum den Unterschied merken würde, als Lautenkompositionen von Silvius Weiss vortrug! In diesem Fall war die Musik in der Tat perfekt auf Segovias Instrument zugeschnitten.

Das geschah selbstverständlich, bevor die moderne Renaissance der Laute im eigentlichen Sinne begonnen hatte, und die damals erhältlichen „Lauten“ ähnelten

den historischen Originalen nur oberflächlich. Meist waren sie nach dem Vorbild der klassischen Gitarre viel zu wuchtig gebaut, hatten ungeeignete Besaitung und klangen matt und ausdruckslos. Als man in den 1960er Jahren die Geschichte des Instruments gründlich zu erforschen begann, vermaß man akribisch jedes Detail der erhaltenen – und oft nicht spielbaren – Exemplare aus Museen der ganzen Welt. Bald stellte sich heraus, dass die Geschichte dieses höchst idiosynkratischen Instruments so komplex war, dass es Jahre zu ihrer Klärung benötigen würde. Das lag vor allem daran, dass die einzigen Personen mit den nötigen Kenntnissen, derartige Forschungen kompetent durchführen zu können, selber Lautenbauer waren oder aber einschlägig erfahrene Fachleute, die die Absichten hinter den baulichen Entscheidungen, die ihre Untersuchungen zutage förderten, verstehen oder hinreichend gesichert errahnen konnten. So wie der moderne Lautenist in gewisser Weise ein Wissenschaftler (obschon kein formal ausgebildeter Musikologe) sein muss, so muss sich der moderne Lautenbauer mit instrumentenkundlichen Forschungen beschäftigen, um zu verstehen, wie die zahlreichen und recht unterschiedlichen Instrumente, die wir heute unter dem Oberbegriff „Laute“ zusammenfassen, sich im Laufe der Zeit entwickelt haben.

Leicht ließe sich diese Beschäftigung mit der Geschichte als bloße puristische Obsession abtun; ein Pianist quält sich auch nicht mit Fragen der Instrumentenwahl – er spielt einfach den im Konzertsaal stehenden Flügel. Von der Tatsache einmal abgesehen, dass Pianisten (zumindest jene, die zu wählen in der Lage sind) sich sehr wohl mit solchen Fragen quälen, selbst wenn es ihnen nicht um historische Authentizität geht, ist die Wahl eines Klaviers für ein Konzert, dessen Musik etwa die hundert Jahre zwischen 1760 und 1860 umspannt, in der Tat eine schwierige Angelegenheit, weil das Instrument in jenem Zeitraum bekanntlich beinahe in jedem Jahrzehnt radikale Änderungen erlebte. Und ebenso erfahren wir aus Briefen, dass die Pianisten der Vergangenheit – Mozart, selbst der ertaubende Beethoven, Chopin und viele andere – großen Wert darauf legten, auf welchem Instrument sie spielten.

Im dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts galt die Laute als „französisches“ Instrument; im 16. Jahrhundert dagegen waren die besten Lautenspieler und -komponisten noch Italiener gewesen (einige bemerkenswerte Ausnahmen nicht eingerechnet). Nun aber wurde die Laute zum unverzichtbaren Inventar am französischen Hof und in den modischen Pariser Salons der zweiten Jahrhunderthälfte, bevor sie um 1700 einen plötzlichen Popularitätsverlust erlitt. In Frankreich wurde das Wesen der barocken Lautenmusik definiert, die den späteren Generationen von Lautenisten aus deutschsprachigen Ländern weitergegeben wurde. Dort erlebte die Laute noch im 18. Jahrhundert eine begeisterte Pflege, insbesondere in Adelskreisen – vielleicht aufgrund der Verbindung zum *ancien régime* und als Zeichen des grundsätzlichen Einverständnisses mit dem Absolutismus.

Frankreich etablierte auch die Tradition, die besten alten „italienischen“ Instrumente des 16. Jahrhunderts (die tatsächlich zumeist von deutschen Handwerkern, die in italienischen Städten arbeiteten, hergestellt wurden) zu übernehmen und sie den musikalischen Anforderungen ihrer eigenen Zeit anzupassen. Dies setzte sich auch im 18. Jahrhundert fort, freilich nicht mit der Laute: Nun wurden die besten flämischen Cembali von Ruckers und anderen von versierten Instrumentenbauern „upgegradet“. Wie im Falle der Laute ein Jahrhundert zuvor spürten die Musiker intuitiv, dass die alten Instrumente eine undefinierbar „spezifische“ Qualität hatten, die den neuere, noch nicht gealterten fehlte. Heute beginnt die Wissenschaft, Erklärungen für dieses Phänomen zu finden: Die spezielle Molekularstruktur der sorgsam gelagerten Klanghölzer scheint hierfür ebenso verantwortlich zu sein wie die Art und Weise, in der sie sich über längere Zeiträume subtil verändert. Das bedeutendste Instrument, das im 19. Jahrhundert dem modernen Geschmack angepasst wurde, war selbstverständlich die Violine – was direkt zu den zahlreichen „Mythen“ über Lacke oder Star-Instrumentenbauer führte, die mindestens ebenso sehr den Marketingstrategien moderner Verkäufer wie den Eigenschaften der tatsächlichen Verkaufsobjekte geschuldet sind. Violinisten und reiche Sammler aber sind sich in

der Bevorzugung von Instrumenten alter Meister gegenüber modernen Nachbildungen nahezu einig. Trotz der enormen Preise, die sie heute erzielen, sind weit mehr alte Violinen als Lauten in einem Zustand erhalten, der sie spielbar restaurieren lässt.

Jakob Lindbergs vorige Weiss-CD, die auf seiner „originalen“ Laute von Sixtus Rauwolf eingespielt wurde, zeigt die besondere Qualität einer alten Laute: Die Decke dieses Instruments wurde aus dem Holz eines Baums angefertigt, der wohl noch vor John Dowlands Geburt gefällt wurde, vielleicht ein Dutzend Jahre nach dem Tod von Martin Luther, und immer noch klingt sie mindestens so lebendig wie die meisten neuen Instrumente. 1715 wurde Rauwolfs Instrument, das ursprünglich vor 1600 fertiggestellt worden war, den Anforderungen der damaligen Zeit angepasst; in ihrem restaurierten Zustand erwies sie sich als perfektes Instrument für die Darbietung von Werken aus Weiss' Frühzeit. Der zeitgemäße Umbau zu einer Laute mit elf Chören oder Saitenpaaren (das Original aus dem 16. Jahrhundert hatte sieben oder acht Chöre) macht das Instrument aber nicht für Weiss' gesamtes Schaffen geeignet. Vielfach werden die beiden zusätzlichen Bass-Chöre der 13-chörigen Barocklaute benötigt, die, u.a. durch Weiss' Vorgaben, ab etwa 1720 obligatorisch wurden.

Nun könnte man annehmen, dass jeder Lautenist des 18. Jahrhunderts ein altes Instrument besaß oder zur Verfügung hatte, das er entsprechend umbauen ließ. Gute ältere Instrumente aber kosteten damals wie heute enorme Summen, und es gab, ebenso wie heute, zeitgenössische Lautenbauer, die vorzügliche Instrumente zu einem Bruchteil dieser Kosten liefern konnten, wie ein Brief von Johann Christian Hoffmann, einem Lautenbauer am sächsischen Hof, zeigt. Auf die Bitte um Rat, wie ein altes Instrument umzubauen sei, antwortete Hoffmann, er habe unlängst eine ganz neue Laute für „Herrn Göthe“ (Johann Wolfgang's Vater) gebaut – „und man kann eine Neue Laute so Stark machen als eine alde“. Da es sich aber bei dem Ratsuchenden um einen „Liebhaber von alden Corpra“ handelte, sandte er ihm Zeichnungen zweier entsprechender Modelle.

Weiss selbst muss zu verschiedenen Zeitpunkten seiner Karriere etliche vorzügliche Instrumente besessen haben; außerdem spielte er Instrumente, die ihm der sächsische Hof zur Verfügung stellte. Nach dem Tod seines Sohns, der als Theorbist ebenfalls in Diensten des Dresdner Hofes gestanden hatte, versuchten Weiss' drei Enkel, die am Rande der Armut lebten, 1814 per Gericht eines seiner privaten Instrumente zu erlangen, um durch den Verkauf Geld für Feuerholz zu erhalten – ohne Erfolg. (Möglicherweise ging es um die unlängst von einem Dresdner Museum angekaufte große, prächtige Theorbe, die 1615 von Giovanni Tesler gebaut und 1715 von dem Prager Lautenbauer Thomas Edlinger umgebaut wurde.)

In einem Brief, den Mattheson 1727 veröffentlichte, nahm Weiss eine klare Trennung zwischen den damals in verschiedenen Aufführungssituationen gebräuchlichen Mitgliedern der Lautenfamilie vor: Die Theorbe und die Erzlaute, die üblicherweise mit den Fingernägeln der rechten Hand gespielt wurden, waren große Instrumente, die größeren Ensembles im Theater oder in der Kirche Stand halten sollten; die eigentliche Laute war ein zartes Instrument, dass sich nur für solistisches Spiel oder für „galanteries“, d.h. kleinformatige Kammermusik mit zwei oder drei anderen Instrumenten eignete. Er weist auf gelegentliche Ausnahmen hin und erwähnt insbesondere den Fall einer weithin bewunderten Arie mit eigens für ihn komponierter obligater Lautenbegleitung in Lottis Oper *Teofane* (Dresden, 1719). An dieser Arie war das Orchester nicht in voller Stärke beteiligt, und Weiss betont, dass ihr Erfolg nicht zuletzt einem exzellenten Instrument zu verdanken gewesen sei (offenbar ein anderes als die erwähnte Tesler/Edinger-Theorbe).

Wenngleich die Datierung von Musik oft mit Unsicherheiten behaftet ist, scheinen die frühesten Werke, die Weiss für die 13-chörige Laute komponierte (anders als jene, die später für sie umgeschrieben wurden), aus der Zeit seiner Ernennung zum Kammermusikus am Dresdner Hof im Jahr 1718 zu stammen, kurz bevor er besagte Arie aufführte. In einer biographischen Skizze seiner Schülerin Luise Gottsched aus dem Jahr 1760 wird ihm nicht nur die ursprüngliche Entwicklung der 13-chörigen

Laute zugeschrieben, sondern auch die Erfindung der hybriden „theorbierten“ 13-chörigen Laute, die in der letzten Blütezeit des Instruments um die Mitte des 18. Jahrhunderts zum Normalfall wurde. Obwohl dieser Hinweis zehn Jahre nach Weiss' Tod datiert, wird er von der Überlieferung der Instrumente jener Zeit und durch die Musik selber gestützt.

Bei der „theorbierten“ 13-chörigen Laute sind die meisten der Bass-Chöre an einem verlängerten Hals angebracht, der oft die elegante Form eines Schwanenhalses hat – was bedeutet, dass sie „offen“ gespielt werden, ohne dass Finger der linken Hand aufgesetzt würden. Bei dieser Entwicklung war Weiss wohl kaum ein Innovator, da das Prinzip viele Jahre zuvor entdeckt worden war und das zentrale Baumerkmal der Theorbe bzw. des Chitarrone bildete – des großen Continuo-Instruments, das in Opern- und Kirchenensembles seit über hundert Jahren in Gebrauch war. Außerdem war es Bestandteil der Lauten, die Weiss bei den besten italienischen Lautenisten hörte, als er sich in Diensten des ehemaligen Königs von Polen in Rom aufhielt (1710-14); ohne Zweifel inspirierte ihn dies dazu, zuerst der normalen Laute zwei zusätzliche Bass-Chöre hinzuzufügen und dann, einige Jahre später, durch Hinzufügung des erweiterten Halses das „Theorbenprinzip“ anzuwenden. Dieser letzte Gestaltwandel, der anscheinend zu Beginn der 1730er Jahre stattfand, scheint ein großer Erfolg gewesen zu sein: Er verlieh dem Lautenbass die Stärke der Theorbe und zusätzliche Tondauer, und er verbesserte – u.a. aufgrund der resonierenden langen Bass-Saiten – die melodische Kantabilität in hohen Registern. Die musikalische Eindruck unterscheidet sich daher beträchtlich von der Initimität der früheren 11- oder 13-chörigen Lauten, und diese großen Instrumente eignen sich in der Tat sowohl für solistisches Spiel wie für die Lautenpartien in Kammermusik und sogar in Konzerten von Weiss und seinen Nachfolgern.

Auf dieser CD spielt Jakob Lindberg eine „Schwanenhals“-Laute mit 13 Chören des englischen Lautenbauers Michael Lowe. Der Korpus dieses Instruments ist, wie bei einer Reihe von deutschen Barocklauten, aus Rosenholz gefertigt. Der klang-

liche Unterschied zur Rauwolf-Laute ist beträchtlich, aber es würde schwer fallen anzugeben, welches Instrument „älter klingt“ – der Kontrast beruht mindestens ebenso auf der unterschiedlichen Bauweise wie auf dem absoluten Alter.

Die Musik dieser CD wurde sorgfältig für dieses Instrument ausgewählt. Bei genauer Untersuchung von Weiss' Kompositionen zeigt sich ein deutlicher Unterschied in der Art, wie er für die beiden Typen 13-chöriger Lauten schreibt, und daraus ergibt sich die verblüffende Erkenntnis, dass er bis weit in sein letztes Lebensjahrzehnt beide Typen bedachte. Offenbar wurde die ehemals intime Rolle der Laute als einer galanten Zierde des Königshofs nun mittels einfachen Instrumentenwechsels (und, wahrscheinlich, durch subtile Anpassung der Spieltechnik) ergänzt um eine neue, „öffentliche“ Verwendung in Ensemble- oder solistischen Konzerten vor mehr als nur ein paar Menschen.

Die Musik

Sonate Nr. 39 C-Dur

Diese Sonate entstand in Weiss' späten Jahren; mit ihrem höchst prachtvollen Stil ist sie ideal für diese Art von Instrument geeignet. Der erste Satz ist eine jener Ouverturen, mit denen Weiss die traditionelle französische Orchestrouvertüre nachbildete, wobei er der Idiomatik und den technischen Beschränkungen des Instruments Rechnung trug. Nach der majestätischen Eröffnung folgt, wie üblich, als Mittelteil der Französischen Ouvertüre ein fugierter Abschnitt; hier scheint Weiss auf Erfahrungen aus seiner Zeit in Italien zurückzugreifen, wohin deutsche Komponisten traditionellerweise reisten, um ihre kontrapunktischen Fertigkeiten aufzufrischen. Die *Courante* ist, wie stets bei Weiss, von einem emphatisch italienischen Stil geprägt, während die darauf folgende *Bourrée* mit ihrem markanten Aufsprung und dem herzlichen Humor ihn von einer ausgesprochen diesseitigen Seite zeigt. In diesem Satz sowie in der ergreifenden *Sarabande* hören wir deutlich Charakteris-

tika des zeitgenössischen „galanten“ Stils, der in Dresden von Hasse und anderen befördert wurde – was zeigt, dass Weiss wie sein großer Leipziger Zeitgenosse J. S. Bach gern dem modernen Geschmack entgegenkam, wenn es passend schien (Bachs Neigung mag in dieser Hinsicht konservativer gewesen sein). Auf ein typischerweise erweitertes *Menuet* (weit länger als irgendeines der von Bach komponierten) folgt ein energisches *Presto-Finale*, in dem Weiss schamlos in seiner unvergleichlichen Virtuosität schwelgt.

Tombeau sur la mort de M. Comte de Logy arrivé 1721

Weiss' bis heute berühmtestes Werk ist eine Hommage an den exzellentesten der vielen exzellenten adligen Lautenisten Böhmens, wo sich die Laute besonderer Beliebtheit erfreute. Jan Antonín Graf Losy (auch Logy oder Lozi) von Losinthal (um 1650-1721) entstammte einer Familie italienischen Ursprungs, die es Ende des 17. Jahrhunderts in Prag zu großem Wohlstand und Ansehen gebracht hatte. Losys Lautenspiel war berühmt, und seine Kompositionen finden sich in zahlreichen Lautenmanuskripten quer durch Europa. Das *Tombeau* ist nur in einem einzigen Manuskript überliefert, das in Prag von einem entfernten adligen Bekannten Losys zusammengestellt wurde und heute in der British Library aufbewahrt wird. Formal handelt es sich, wie bei *Tombeaux* üblich, um eine Allemande, die indes keinesfalls zum Tanzen gedacht ist. Es ist ein zutiefst introvertiertes Werk in der höchst ungewöhnlichen Tonart b-moll, die sich wie ein zarter Schleier über das gesamte Stück legt. Weiss nutzt seine großen harmonischen Kenntnisse dazu, die Musik im Namen der Expressivität einige ungewöhnliche Fortschreitungen durchlaufen zu lassen. Dies ist offenkundig ein authentischer Ausdruck des Schmerzes angesichts des Verluster eines Meisters, den er eindeutig bewunderte.

Sonate Nr. 50 B-Dur

Mit dem dritten Werk auf dieser CD kehren wir zu einem extrovertierteren Weiss zurück. Der Eingangssatz trägt den Titel *Introduzione*, eine italienische Referenz, die bekräftigt, dass die Stimmung sich von der Intimität des Losy-Tombeaus erheblich unterscheidet. Gleichwohl ist der erste Satz auch hier – und wie in der traditionellen Lautensuite üblich – eine Allemande; ihr folgt eine lebhafte und originelle *Courante*. Eine geistreiche *Bourrée* führt uns zu einer g-moll-Sarabande – und damit zu einem weiteren schönen Beispiel für Weiss' expressive Ader. Die Sonate endet ebenso wie die erste Sonate dieser CD: mit einem *Menuet* und einem virtuoseren *Presto*.

© Tim Crawford 2009

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. Neben seiner aktiven Konzerttätigkeit unterrichtet Jakob Lindberg am Royal College of Music in London, wo er 1979 die Nachfolge Diana Poultons als Professor für Laute antrat.

Le luthiste Silvius Leopold Weiss (1687-1750) est, de tous les temps, le compositeur qui a le plus composé pour son instrument. Plus de cent sonates (suites) pour luth solo, chacune comptant environ six mouvements, ainsi qu'environ 90 mouvements séparés, dont la plupart proviennent de sonates perdues, ont survécu. De plus, nous savons qu'une production considérable de musique de chambre et plusieurs concertos pour son instrument ont déjà existé mais sont maintenant perdus.

Pour plus d'information sur la vie de S.L. Weiss, voir le texte de Jakob Lindberg pour BIS-CD-1524.

Les luths de Weiss

Pour jouer une composition instrumentale quelconque de n'importe quelle période historique, un interprète doit rechercher un mariage parfait entre l'instrument et la musique. C'est un problème général pour le musicien professionnel mais on peut s'y attaquer de plusieurs façons. Jusqu'à il y a quelques décennies, la musique pour luth était entendue presque exclusivement dans des arrangements pour la guitare classique, un instrument bien différent des nombreux types de guitare existant à l'époque de la suprématie du luth comme instrument virtuose par excellence et qui fut mis en pleine lumière moderne grâce à l'effort et l'art suprême d'Andrés Segovia en particulier. Segovia avait mis des pièces de luth à son répertoire, incluant celles de J.S. Bach et quelques-unes de Weiss, quoiqu'on ait découvert que dans sa carrière avant la guerre, Segovia avait demandé au compositeur mexicain Manuel Ponce de composer quelques nouvelles œuvres dans le style baroque ; il les joua comme si elles étaient des compositions pour le luth de Silvius Weiss, sachant bien que personne dans le public ne découvrirait la supercherie ! Dans ce cas, la musique fut vraiment composée pour s'appareiller à l'instrument de Segovia.

C'était évidemment avant la renaissance moderne sérieuse du luth et les « luths » alors disponibles ne ressemblaient que superficiellement aux originaux historiques ;

habituellement d'une construction trop lourde et bâtis selon la technique de la guitare classique avec des jeux de cordes inappropriés, leur sonorité était généralement faible et d'une qualité tonale inexpressive. Les recherches sérieuses sur l'histoire de l'instrument commencées dans les années 1960 reposèrent principalement sur les mesures méticuleuses de chaque partie détaillée des exemplaires conservés dans les musées du monde entier, la plupart dans une condition déplorable qui ne permettait pas d'en jouer. Il ressortit rapidement que l'histoire des instruments les plus idiosyncratiques était si complexe qu'elle nécessiterait des années pour être éclaircie et comprise. C'est que les seules gens qui avaient le savoir et la perspicacité nécessaires pour poursuivre les recherches avec quelque autorité étaient eux-mêmes des luthiers ou des facteurs d'instruments assez versés pour apprécier, ou du moins former des théories documentées sur les motifs relatifs aux décisions de construction révélées par leurs études. Tout comme le luthiste moderne doit être en quelque sorte un expert, sinon un musicologue de formation, de même doit-il s'engager dans une recherche d'organologie pour comprendre comment les nombreux instruments assez différents que l'on rassemble aujourd'hui sous le nom de « luth » se développèrent au cours des âges.

Il serait facile d'écarter comme une simple obsession puriste cette préoccupation qu'est l'histoire : après tout, un pianiste ne sue pas du sang devant le choix d'un instrument – il ou elle joue seulement sur le piano fourni par la salle de concert. Cependant, des pianistes (au moins ceux qui sont en position de faire un choix) ressentent une agonie semblable – même s'ils sont désintéressés à l'exactitude historique – quand ils doivent désigner un piano approprié à un récital de musique couvrant le siècle entre 1760 et 1860 car il est bien connu que l'instrument a changé radicalement à presque chaque décennie de cette période. Des lettres nous ont aussi appris que des pianistes du passé, Mozart, Beethoven malgré sa surdité croissante, Chopin et plusieurs autres, se préoccupaient beaucoup de l'instrument dont ils devaient jouer.

A partir des années 1620 environ, le luth fut considéré comme un instrument « français » ; au cours du 16^e siècle, les meilleurs luthistes et compositeurs pour l'instrument avaient été des Italiens (avec des exceptions remarquables évidemment) mais le luth devint alors une partie de l'indispensable mobilier de la vie à la cour française et dans les salons parisiens à la mode dans la seconde moitié du siècle, avant de connaître une autre baisse de popularité vers 1700. Ce sont les Français qui ont défini la nature musicale du répertoire du luth baroque tel que perpétué aux générations suivantes de luthistes dans les pays de langue allemande. Le luth y jouissait encore d'une popularité enthousiaste au cours du 18^e siècle, surtout dans les familles aristocratiques, à cause peut-être de l'association avec l'ancien régime et comme symptôme d'une acceptation générale du principe politique de l'absolutisme.

Les Français élevèrent aussi en tradition de prendre les meilleurs instruments du vieux 16^e siècle italien (bâti pour la plupart par des luthiers allemands qui travaillaient dans des villes italiennes) et de les modifier de sorte qu'ils soient appropriés aux demandes musicales de leur propre période. Ceci se poursuivit pendant le 18^e siècle, non pas avec le luth mais avec les meilleurs clavecins flamands du 17^e siècle de Ruckers et autres qui furent « mis à jour » par des facteurs experts pendant un autre siècle. Tout comme dans le cas du luth dans le siècle précédent, les musiciens sentaient que les vieux instruments possédaient une qualité « spéciale » indéfinissable que les nouveaux ne pouvaient obtenir qu'avec l'âge. La science moderne commence à aborder l'explication de ce phénomène et il semble que certaines des raisons se trouvent dans la structure moléculaire même des bois méticuleusement séchés utilisés traditionnellement en musique et comment cette structure change subtilement au cours de nombreuses années. Au 19^e siècle, l'instrument le plus en vue mis à jour pour convenir au goût moderne était évidemment le violon ; il donna lieu aux divers « mythes » de vernis ou de facteurs célèbres qui étaient (et sont encore) au moins autant les idées de commercialisation des vendeurs modernes que quoi

que ce soit de relatif aux objets mêmes qu'ils vendaient. Mais les violonistes, autant que les riches collectionneurs, sont pratiquement unanimes dans leur préférence pour les instruments des vieux maîtres aux copies modernes. Malgré les sommes énormes qu'ils coûtent aujourd'hui, il se trouve en fait beaucoup plus de bons vieux violons que de luths qui ont survécu dans un état qui permette une restauration suffisante pour être jouables.

Le CD précédent de Jakob Lindberg de la musique de Weiss, enregistrée sur son luth Sixtus Rauwolf « original », démontre la qualité spéciale d'un vieux luth ; la caisse de résonance de cet instrument est faite d'un bois en provenance d'un arbre probablement abattu avant la naissance de John Dowland, peut-être une douzaine d'années après la mort de Martin Luther, et il sonne encore aussi vivant – sinon plus vivant – que la plupart des instruments neufs. En 1715, l'instrument de Rauwolf, originalement terminé avant 1600, fut adapté pour convenir aux exigences du temps et, dans son état restauré, il se montra parfait pour un récital d'œuvres du début de la carrière de Weiss. Mais cette conversion en luth à 11 jeux, ou paires de cordes (au lieu des sept ou huit jeux originaux du 16^e siècle), quoique typique de son temps, ne rend pas l'instrument adéquat à toute la musique de Weiss ; beaucoup de celle-ci exige les deux jeux graves supplémentaires du luth baroque à 13 jeux, forme qui devint normale après 1720 environ, en partie grâce aux efforts de Weiss lui-même.

Il serait facile d'assumer que tout luthiste du 18^e siècle possédait ou obtenait un vieil instrument et le faisait adapter. Mais les bons vieux instruments, alors comme maintenant, coûtaient d'énormes sommes d'argent et – alors, tout comme aujourd'hui – c'étaient les facteurs contemporains qui pouvaient fournir de bons instruments à une fraction du prix, ainsi que le suggère une lettre de Johann Christian Hoffmann, lui-même luthier à la cour de Saxe, à un enthousiaste des vieux luths en 1740. Hoffmann écrit, en réponse à une demande de conseil sur la modification d'un vieil instrument qu'il avait récemment faite à un luth pour « M. ... Goethe » (le père du

poète, qu'on sait avoir joué du luth) « assez nouveau, et on peut rendre un nouveau luth aussi sonore [*stark*] qu'un vieux peut l'être. Mais puisque Votre Grâce est un amateur de vieux corps de luths, j'inclus des dessins de deux corps de cette sorte en ma possession. »

Weiss a dû posséder plusieurs bons instruments à différentes étapes de sa carrière, en plus de jouer des instruments fournis par la cour de Saxe. Après la mort de son fils, qui avait été théorbiste à la cour de Dresde, les trois petits-fils de Weiss, au seuil de l'indigence en 1814, implorèrent sans succès la cour pour récupérer l'un de ses instruments personnels afin de le vendre pour du bois de chauffage. (Il s'agissait possiblement d'un grand et magnifique théorbe, originalement bâti par Giovanni Tesler en 1615 et modifié par le luthier Thomas Edlinger de Prague en 1715, qui a été acheté récemment par un musée à Dresde.)

Dans une lettre publiée par Mattheson en 1727, Weiss fit une distinction claire entre les différents membres de la famille du luth utilisés à l'époque dans divers contextes d'exécution : le théorbe et l'archiluth étaient de gros instruments, joués habituellement avec les ongles de la main droite, désignés à être entendus avec de grands ensembles à l'église ou au théâtre ; le luth propre était un instrument délicat convenant seulement à des solis et à des « galanteries », c'est-à-dire des œuvres de chambre de petit format avec deux ou trois autres instruments. Il souligne qu'il a y des exceptions occasionnelles, dont le cas d'une aria très admirée avec accompagnement obligé de luth, composée spécifiquement pour lui dans l'opéra *Teofane* (1719) de Lotti. L'orchestre au complet se tait dans cette aria et Weiss mentionne spécifiquement qu'un facteur ayant contribué au succès de l'aria est qu'elle était jouée sur un instrument splendide (évidemment différent du théorbe Tesler / Edinger mentionné ci-haut).

Quoique la date de toute pièce de musique soit incertaine, il semble que les œuvres les plus anciennes composées originalement par Weiss pour le luth à 13 jeux (à l'opposé de celles qui furent subséquemment remaniées pour lui), datent en-

viron du temps où Weiss occupait son poste à la cour de Dresde en 1718, peu avant qu'il ne joue cette aria. En 1760, une ancienne élève, Luise Gottsched, écrit une saynète biographique dans laquelle elle attribue à Weiss non seulement le développement initial du luth à 13 jeux mais encore l'invention de l'hybride « théorboré » luth à 13 jeux qui devint normal au cours des années prospères finales de l'instrument vers 1750. Quoique cet avis date de dix ans après le décès de Weiss, il peut être appuyé par le modèle général de la survie d'instruments de l'époque et par l'évidence de la musique même.

La plupart des jeux graves du luth « théorbé » à 13 jeux sont montés sur une extension, souvent en forme élégante en cou de cygne, ce qui veut dire qu'ils sont joués à vide sans être pressés par quelque doigt de la main gauche. Weiss était difficilement un innovateur dans ce développement car le principe avait été découvert plusieurs années plus tôt et il était le trait stylistique fondamental du théorbe ou chitarrone, le grand instrument de continuo qui avait été utilisé couramment par des ensembles sacrés et d'opéras pendant plus de cent ans. C'était aussi une caractéristique des luths que Weiss avait entendus aux mains des meilleurs joueurs italiens au cours de ses années à Rome (1710-14) au service de l'ancienne reine de Pologne ; il fut sans doute inspiré par l'un d'eux, d'abord en ajoutant deux jeux de basse supplémentaires à la basse du luth normal et, quelques années plus tard, en appliquant le « principe du théorbe » en ajoutant l'extension du manche.

Ce changement final de forme, qui doit dater du début des années 1730, semble avoir remporté un grand succès en donnant une force de théorbe et un pouvoir soutenu à la basse du luth ainsi qu'en renforçant son habilité à chanter des passages mélodiques en registres aigus, en partie à cause de la résonance sympathique ajoutée fournie par les longues cordes basses. L'effet musical est ainsi assez différent de l'intimité des luths précédents à 11 ou 13 jeux et ces gros instruments sont vraiment bien adaptés à l'exécution de solos et de parties écrites pour le luth dans la musique de chambre et même les concertos de Weiss et ses successeurs.

Sur ce CD, Jakob Lindberg joue sur un luth en « cou de cygne » à 13 jeux du luthier anglais Michael Lowe. Le dos de cet instrument est fait en bois de rose, comme l'étaient ceux de plusieurs luths baroques allemands. Le contraste sonore avec l'instrument de Rauwolf est saillant mais il serait difficile de dire quel instrument « sonne plus vieux » ; le contraste est au moins autant dans leurs différences de forme que dans l'effet de leur âge absolu.

La musique de ce programme a été soigneusement choisie pour convenir à l'instrument. Une étude détaillée de la musique de Weiss révèle une nette différence entre la manière dont il écrit pour les deux types de luth à 13 jeux et, suite à ceci, il ressort le fait intrigant qu'il continua à écrire pour les deux types jusque dans les dernières années de sa vie. On peut en déduire que le rôle intime premier du luth comme parure galante de la cour royale pouvait maintenant être complété par un nouvel usage « public » dans des ensembles ou solos devant un public plus nombreux que quelques personnes en changeant simplement d'instrument (et, présumément, en y adaptant subtilement la technique de jeu).

La musique

Sonate no 39 en do majeur

Cette sonate est un produit des années de maturité de Weiss et dans son style le plus grandiose, convenant idéalement à cette sorte d'instrument. Le premier mouvement est une *Ouverture*, l'une des nombreuses de la production de Weiss qui imite l'ouverture orchestrale française conventionnelle tout en gardant l'idiome des contraintes techniques imposées par l'instrument. Après l'ouverture majestueuse, la section centrale est fuguée, suivant les normes de l'ouverture française, et rappelle ce que Weiss a dû apprendre au cours de son séjour en Italie où les compositeurs allemands avaient coutume d'aller polir leur contrepoint. Comme dans tous les exemples de Weiss, la *Courante* de cette sonate est catégoriquement dans le style

italien et la *Bourrée* suivante est dans son mode le plus terre-à-terre avec un allant caractéristique et un humour génial. Dans ce mouvement, et la *Sarabande* touchante, on peut entendre des traits définis du style musical «galant» alors à la mode, promu par Hasse parmi d'autres à Dresde, montrant que, comme son grand contemporain J.S. Bach à Leipzig, Weiss était heureux de se conformer au goût moderne quand l'occasion s'y prêtait, quoique le penchant naturel de Bach pourrait avoir été plus conservateur. Après un *Menuet* typiquement prolongé (beaucoup plus long que ceux composés par Bach), Weiss expose fièrement sa virtuosité inégalée dans un finale *Presto* énergique.

Tombeau sur la mort de M. Comte de Logy arrivé 1721

L'œuvre la plus célèbre de Weiss, de son temps et de nos jours, cette composition étonnante rend hommage au meilleur des nombreux excellents luthistes aristocratiques de Bohême où le luth était particulièrement estimé. Le comte Jan Antonín Losy (épelé parfois Logy ou Lozi) von Losinthal (vers 1650-1721) venait d'une famille d'origine italienne qui gagna grandes fortune et estime à Prague à la fin du 17^e siècle. Losy était réputé comme luthiste et ses compositions sont dispersées partout en Europe parmi les manuscrits pour luth. Le *Tombeau* est conservé sur une seule copie dans un manuscrit compilé à Prague par une connaissance aristocratique de moindre importance de Losy ; ce manuscrit est maintenant conservé à la Librairie Britannique à Londres. Sa structure est celle d'une allemande, ce qui est traditionnel pour un tombeau, quoiqu'elle n'aurait jamais pu avoir été destinée à la danse. C'est une œuvre profondément introspective dans la tonalité très rare de si bémol mineur qui jette un léger voile sur toute la musique et Weiss utilise sa merveilleuse habileté en harmonie pour mener la musique à travers certaines progressions extraordinaires en raison de l'expression voulue. Il s'agissait certainement d'un épanchement authentique de chagrin à la perte d'un maître qu'il admirait sincèrement .

Sonate no 50 en si bémol majeur

Nous retournons à Weiss l'extraverti pour la troisième œuvre sur ce CD. Le premier mouvement porte le titre *Introduzione*, une nette référence italienne confirmant que l'atmosphère est très différente de l'intimité du *Tombeau de Losy*. Ce premier mouvement est cependant encore une fois dans la forme d'une allemande, un début conventionnel pour une suite de luth traditionnelle, et elle est suivie d'une autre *Courante* animée et inventive. Une *Bourrée* spirituelle nous mène à un autre exemple ravissant de la veine très expressive de Weiss dans la *Sarabande* en sol mineur. Comme c'est le cas de la première sonate sur ce CD, l'œuvre se termine par un *Menuet* et un *Presto* virtuose.

© *Tim Crawford* 2009

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

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

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

ALSO AVAILABLE



SILVIUS LEOPOLD WEISS · LUTE MUSIC
played on the unique 1590 Sixtus Rauwolf lute

JAKOB LINDBERG

BIS-CD-1524

‘Instrumental Choice of the Month’ – *BBC Music Magazine*; ‘5 Stelle’ – *Musica*

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

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

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



RECORDING DATA

Recorded in November 2007 at Länna Church, Sweden

Recording producer: Johan Lindberg

Sound engineer: Jens Braun

Digital editing: Nora Brandenburg

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

Protools Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Tim Crawford 2009

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

Front cover photograph of Jakob Lindberg: © Alexander Lindberg

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1534 © & © 2009, BIS Records AB, Åkersberga.



SILVIUS LEOPOLD WEISS
(1687 – 1750)

Detail of a copper engraving by Bartolomeo Folino (1730–after 1808),
after a painting of Silvius Weiss, now lost, by Balthasar Denner (1685–1749).
By kind permission of Carlo Andrea Giorgetti.