

**BIS**  
CD-1199 DIGITAL

Seven  
Suites  
of Swedish  
folk tunes

Jakob  
Lindberg



# *Seven Suites of Swedish Folk Tunes*

## **Dalasvit 1 (Dalecarlian Suite No. 1) for lute**

**10'29**

[1]	Preludium	1'31
[2]	Marsch	1'31
[3]	Gångleks	1'02
[4]	Polska	1'19
[5]	Vals	1'05
[6]	Springlåt	0'53
[7]	Bröllopsmarsch	1'21
[8]	Brudmarsch	1'47

---

## **Svit från Jämtland (Suite from Jämtland) for lute**

**12'22**

[9]	Preludium	1'21
[10]	Sorgmarsch	3'03
[11]	Vals	1'18
[12]	Beväringsgarnas marsch	1'19
[13]	Polska	1'08
[14]	Brudlåt	1'25
[15]	Vallåt	1'13
[16]	Polska	1'35

**Svit från Värmland (Suite from Värmland) for lute mandorée** **8'26**

17	Preludium	0'46
18	Polska	1'35
19	Visa	1'33
20	Halling	1'08
21	Polska "Strömkarlen spelar"	1'19
22	Vallåt	1'22
23	Polska	0'43

**Svit från Uppland (Suite from Uppland) for lute****10'22**

24	Visa	1'53
25	Gustav III:s drickslåt	1'38
26	Polska	1'32
27	Vallåt	1'05
28	Brudmarsch	1'59
29	Polska I/II	2'15

**Hälsingesvit 1 (Hälsing Suite No. 1) for guitar****14'07**

30	Preludium	0'44
31	Polska	0'58
32	Polska	0'51
33	Gånglåt "Blåkullafärden"	2'43
34	Vals	1'28
35	Vaggvisa	2'57
36	Vals	1'19
37	Fyrdjävulspolskan	1'51
38	Polska	1'16

## **Hälsingesvit 2 (Hälsing Suite No. 2) for lute**

**4'29**

<b>[39]</b>	Vallåt	1'06
<b>[40]</b>	Visa	1'09
<b>[41]</b>	Kyrkmarsch	1'01
<b>[42]</b>	Polska	1'13

---

## **Dalasvit 2 (Dalecarlian Suite No. 2) for lute**

**7'19**

<b>[43]</b>	Preludium	1'33
<b>[44]</b>	Leksands Skänklåt	1'21
<b>[45]</b>	Polska	0'54
<b>[46]</b>	Vallvisa	1'06
<b>[47]</b>	Polska "Vårvindar friska"	1'00
<b>[48]</b>	Amerikavisan	1'25

---

## **Jakob Lindberg**, lute/guitar/lute mandorée

### **INSTRUMENTARIUM**

13-course baroque lute by Michael Lowe, Oxford 1981

5-course baroque guitar by Robert Eyland, Devon 1979

7-course soprano lute (in mandore tuning) by Michael Lowe, Oxford 1992

In the folklore of the Swedish countryside, *Näcken* or the *Strömkarl* ('the man of the stream') is a powerful spirit of the forest, sitting naked by a stream and playing his violin. His music was supposedly devilish in origin and, by selling their soul to him, Swedish fiddlers were given supernatural powers. Many claimed to have learned their melodies directly from the *Strömkarl*, or that tunes in their repertoire originated with him. The titles of some tunes still carry his name (such as *Strömkarlen spelar* – 'the Strömkarl plays') and the best musicians were happy to encourage the notion that their virtuosity was a result of their association with this inspirational spirit.

I have been fascinated by the Swedish folk music repertoire throughout my career as a lutenist and played some of my arrangements to Robert von Bahr when we met at BIS in 1979. My first recording for him, however, was of Scottish lute music selected from 17th-century lute manuscripts. The Scottish models were an important source of inspiration when I made my arrangements of Swedish folk music for the lute. Initially I only performed these as encores in my recitals, but more recently I have grouped them as suites, and included them in programmes of music for baroque lute and baroque guitar. As a result I have found myself with a substantial repertoire of these tunes and, encouraged by the response of concert audiences, have decided to present them on this CD.

It is not possible to date any of the melodies as they have been handed down orally, often over many generations. Some tunes are probably several hundred years old whilst others could have been written as recently as the early 1900s. They were all collected and published in the famous anthology *Svenska låtar* at the beginning of the last century. Most of them are short, and I have juxtaposed contrasting melodies to form seven suites from different regions in Sweden. Five of those suites begin with a prelude of my own invention, which incorporates musical ideas from one or two of the movements that follow.

The *polska* appears more frequently than any other dance in the repertoire of Swedish folk musicians, and fourteen of them are included in this recording. Originally a folk dance from Poland, it became fashionable with the nobility during the 16th century and soon spread across Europe. The *polska* was danced by couples and involved physical contact and, despite religious and moral objections, became very popular in Sweden towards the end of the 17th century. Local traditions and regional playing styles evolved and we find different musical types such as *sextondelspolska* ('semiquaver polska'), *åttondelspolska* ('quaver polska') and *triolpolska* ('triplet polska'), with steps that stress the beat of the music in different ways.

Life in rural communities was often hard, peasants had to work long hours, and festivities and holidays were welcome interruptions in a harsh reality. The most important feasts were probably those associated with weddings, and music played a central rôle in festivities often lasting for several days. The musician was not only expected to provide music but would also be the 'master of ceremonies'. Tunes such as the *bröllopsmarsch* – 'wedding march', *brudmarsch* – 'bridal march', *bröllopslåt* – 'wedding tune' and *skänklåt* – 'gift tune' were played during the procession to church, during the meal and when the wedding gifts were presented. After the meal the bride and priest would dance a *polska*, and this was followed by a variety of dances and games to the accompaniment of music.

Most surviving folk tunes are instrumental, but there are also many hauntingly beautiful songs. Some of the oldest of these were sung by women when they took the cattle, goats or sheep to pasture land during the summer months, a tradition that goes back to mediaeval times. *Vallåtar* or *vallvisor* were sung to keep the flock together, or for the women and girls to keep in touch with each other, and sometimes they would sing to keep wolves and bears away. A wide range of expression was used from soft *parlando* to loud shouting, and the melodies were usually embellished with elaborate ornamentations. Wind instruments were also used by these women, in particular *horn* ('cow horns') and *näverlur* (trumpets made from birch-bark) and the same tune could often either be sung or played.

Another, very old vocal tradition is the singing of *vaggvisor* or lullabies, which were also, naturally enough, sung by women. These tunes generally had a small compass and were characterized by repetitive phrases. Melodies have survived with many different texts, probably resulting from improvisations intended to extend the lullaby until the child fell asleep. The one from Hälsingland recorded here is known as *Mormors vaggvisa* ('grandmother's lullaby'). Unusually, the gentle opening of the lullaby is interrupted by a rhythmic *polska*, before the piece returns to its soporific mood, emphasized in this arrangement by softly strummed chords on the baroque guitar.

Although folk music has traditionally been associated with the lower classes, both middle classes and nobility showed an interest in Sweden's popular musical heritage throughout the centuries. The famous king Gustav III (1746-1792) was for example entertained on the *nyckelharpa* by the renowned *spelman* Olof Hellstedt, while visiting baron De Geer at Lövsta in Uppland. One of the tunes played by Hellstedt, which according to tradition accompanied the toast to the king, later became known as *Gustav III:s drickslåt* ('Gustav III's drinking

tune'). I play it here on the Baroque lute. Folk melodies would also have come to the ear of the king through the work of the renowned court poet Carl Michael Bellman, who frequently employed traditional tunes when setting his poems. During the course of the 19th century a growing interest in folk music was displayed among the middle classes, and folk tunes were increasingly adopted as a symbol of Sweden's national identity.

*Sorgmarsch* ('march of sorrow' – often, but not necessarily, a funeral march) in the suite from Jämtland is another tune with royal associations. It was known as *Gustav Vasas sorgmarsch då han for över Siljan* ('Gustav Vasa's sorrowful march when he crossed lake Siljan') but whether it actually dates back to this 16th century monarch is uncertain. I have arranged it for the lute in the style of a pavan or a *tombeau*, using fairly static harmonies and adding very few embellishments in order to retain its melancholy character.

My arrangements are generally inspired by 17th- and 18th-century arrangements of folk tunes for lute and guitar, and I have used sonorous keys which I feel bring the music to life. This means, for example, that my guitar arrangements can incorporate strumming across all five courses, in the manner of Gaspar Sanz or Santiago de Murcia, and that I can add walking basses on open diapasons in the way Scottish lutenists did when arranging their native folk music. The *luth mandorée* is a soprano lute which uses the same tuning, a combination of fourths and fifths, as a *scordatura* often used by Swedish fiddlers. A few movements in the suite from Värmland thus use the same fingerings as when the folk fiddlers play them. Grace notes, so typical of Swedish folk music, become very idiomatic here and these left-hand ornaments also fit very well on the baroque lute and baroque guitar. Such decorations have been added to most pieces and I have also ornamented repeats with divisions and melodic variations. I would like to stress, however, that these arrangements are very much intended as adaptations for the lute and guitar, and I have not attempted to copy folk practice too literally. Sometimes I may play a piece without accompaniment, or with a drone, as I feel that the melody is best served by this simplicity of interpretation. But in general, my purpose has been to emulate the work of historical composers who set folk tunes for their instruments. My artistic models have been, among others, the Elizabethan lutenists who set 16th-century popular tunes in England, the Scottish lutenists who performed their folk-songs and dances on their noble instruments during the 17th century, and Santiago de Murcia, when he compiled his guitar manuscript in Mexico at the beginning of the 18th century, recollecting the street music of his native Spain.

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

Jakob Lindberg is now one of the most prolific performers in this field. He has made numerous recordings for BIS, many of which are pioneering in that they present a wide range of music on CD for the first time. He has brought Scottish lute music to public attention, he has demonstrated the beauty of the Italian repertoire for chitarrone and he has recorded chamber music by Vivaldi, Haydn and Boccherini on period instruments. He is the first lutenist to have recorded the complete solo lute music by John Dowland and his recording of Bach's music for solo lute is considered to be one of the most important readings of these works.

Jakob Lindberg is an active continuo player on the theorbo and arch lute and has worked with many well known English ensembles including the English Concert, the Taverner Choir, the Purcell Quartet, the Monteverdi Choir, Chiaroscuro, the Orchestra of the Age of Enlightenment and the Academy of Ancient Music. He is also in demand as an accompanist and has given recitals with Emma Kirkby, Anne Sofie von Otter, Nigel Rogers and Ian Partridge. He assisted Andrew Parrott in the musical direction of Purcell's *Dido and Aeneas* given by The Royal Swedish Opera at Drottningholm Court Theatre in 1995. He also directed from the chitarrone the much acclaimed performances of Jacopo Peri's *Euridice* given there in 1997.

It is particularly through his live solo performances that he has become known as one of the finest lutenists in the world today, and he has given recitals in many parts of Europe, Japan, Mexico, Russia, Australia, Canada and the USA. In addition to his busy life as a performer, Jakob Lindberg teaches at the Royal College of Music in London where he succeeded Diana Poulton as professor of lute in 1979.

---

**I**svensk folktron är Näcken eller Strömkarlen ett mytomspunnet skogsväsen som sitter naken vid en fors och spelar sin fiol. Hans musik troddes komma från djävulen själv och spelmännen kunde uppnå övernaturlig spelskicklighet genom att sälja sin själ till honom. Många menade att de lärt sig sina melodier direkt från Näcken, eller påstod att låtarna i deras repertoar hade sitt ursprung hos honom. Hans namn lever ännu kvar i titlarna på ett flertal låtar –som t.ex. *Strömkarlen spelar* – och de bästa spelmännen uppmuntrade gärna föreställningen att deras virtuosa spel var frukten av deras samröre med honom.

Jag har genom hela min karriär som lutenist varit fascinerad av den svenska folkmusiken och spelade några av mina arrangemang för Robert von Bahr när vi först möttes på BIS år 1979. Min första inspelning för bolaget var emellertid av skotsk lutmusik hämtad ur manuskript från 1600-talet och dessa skotska stycken var eniktig inspirationskälla när jag gjorde mina arrangemang av svensk folkmusik för luta. Till en början framförde jag arrangemangen som extranummer under mina konserter, men på senare tid har jag satt samman dem i sviter och tagit med dem i mina konsertprogram. Jag har nu byggt upp en ansenlig repertoar och uppmuntrad av hur dessa låtar tagits emot av åhörare på mina konserter har jag beslutat att presentera dem på denna CD.

Det är omöjligt att datera dessa melodier eftersom de har förmedlats genom muntlig tradition, ofta genom många generationer. Vissa låtar är antagligen flera hundra år gamla medan andra kan ha komponerats så sent som i början av 1900-talet. Samtliga insamlades och trycktes i den berömda antologin *Svenska låtar* i början av förra århundradet. Flertalet är korta och jag har bildat sju sviter från olika landskap genom att sätta samman kontrasterande låtar. Fem av sviterna inleds med ett egenkomponerat preludium som innehåller musikaliska idéer från en eller ett par av de följande satserna.

I spelmännens repertoar är polskan den vanligaste dansen, och jag har inkluderat 14 polskor på denna inspelning. Den var ursprungligen en folkdans från Polen som under 1500-talet blev populär bland aristokratin och snart spreds över Europa. Eftersom det var en pardans gav polskan tillfälle till kroppskontakt, och trots religiösa och moraliska invändningar blev den mycket populär i Sverige mot slutet av 1600-talet. Lokala traditioner och spelstilar växte fram och man finner olika typer såsom *sextondelpolska*, *åttondelpolska* och *triolpolka* där dansstegen betonar musikens puls på olika sätt.

Livet i bondesamhället var ofta hårt och böndernas arbetsdagar långa. Därför blev festligheter och helgdagar speciellt välkomna avbrott i den bistra verkligheten. Till de viktigaste fest-

terna hörde de som hölls i samband med bröllop, och musiken spelade en viktig roll i festligheter som ofta varade i flera dagar. Spelmanen förväntades inte bara stå för musiken utan också fungera som en slags ceremonimästare. Låtar av typerna bröllopsmarsch, brudmarsch, bröllopslåt och skänklåt spelades under tåget till kyrkan, under måltiden och när bröllopsgåvorna överräcktes. Efter måltiden dansade bruden och prästen en polska och detta följdes av en rad olika danser och musiklekar.

Fleralet av de folklåtar som finns bevarade är instrumentala, men det finns också många vackra och gripande visor. Några av de äldsta sjöngs av kvinnorna när de tog ut boskapen till sommarbete på fäbodarna, ett bruk med traditioner som sträcker sig tillbaka till medeltiden. Vallåtar och vallvisor sjöngs för att hålla samman flocken eller för att hålla kontakten med de andra vallflickorna, och ibland även för att hålla varg och björn på avstånd. Låtarna framfördes på olika sätt, från mjukt *parlando* till höga rop, och melodierna utsmyckades ofta med rika ornamenteringar. Kvinnorna använde också blåsinstrument, i synnerhet kohorn och näverlurar, och samma vallmelodi kunde ofta antingen sjungas eller spelas.

En annan mycket gammal vistradition är vaggvisan, som också den av förklarliga skäl sjöngs av kvinnorna. Dessa melodier utnyttjade ofta ett litet tonomfang och karakteriseras av fraser som upprepades. Vissa melodier har bevarats med flera olika texter, troligen resultaten av improvisationer som gjordes för att dra ut på vaggvisan tills det att barnet somnade. Den visa som finns med på denna CD kommer ifrån Hälsingland och är känd som *Mormors vaggvisa*. Ovanligt nog avbryts den mjuka inledningen av en rytmisk polska innan visan återvänder till sin rogovande atmosfär som i detta arrangemang framhävs av mjukt anslagna ackord på barockgitarren.

Även om folkmusiken traditionellt har förknippats med de lägre samhällsklasserna har både medelklassen och aristokratin under århundradena visat intresse för det folkliga musikarvet. Vid ett besök hos baron De Geer på Lövsta i Uppland underhölls Gustav III (1746-1792) till exempel av den kände spelmannen Olof Hellstedt och hans nyckelharpa. En av låtarna som Hellstedt spelade, enligt traditionen i samband med en skål till kungens ära, blev senare känd som *Gustav III:s drickslåt*. Jag spelar den här på barockluta. Folkmusiken nådde också kungens öra genom Carl Michael Bellmans visor eftersom han ofta använde folkliga melodier när han tonsatte sina dikter. Under 1800-talet visade medelklassen ett växande intresse för folkmusiken som mer och mer kom att betraktas som en viktig symbol för den svenska nationella identiteten.

Sorgmarschen – låtar med denna titel var ofta men inte alltid begravningsmusik – i sviten från Jämtland är en annan låt med kunglig anknytning. Den var känd som *Gustav Vasas sorgmarsch då han for över Siljan* men om den verkligen är samtidig med Gustav Vasa är osäkert. Jag har arrangerat den för luta i form av en pavane eller en *tombeau* med relativt statiska harmonier och med sparsam ornamentering för att på så sätt bevara dess melankoliska karaktär.

Mina versioner har till stor del inspirerats av 1600- och 1700-talsarrangemang av folkmusik för luta och gitarr, och jag har använt mig av väcklingande tonarter för att skänka liv åt musiken. Detta innebär t.ex. att jag i mina gitarrarrangemang ibland använder mig av *rasgueado* i samma stil som Gaspar Sanz eller Santiago de Murcia, det vill säga att mina harmoniseringar gör det möjligt att framföra melodi och ackompanjemang genom att anslå alla fem körerna med högerhanden. Vid andra tillfällen har jag valt tonarter som tillåter utformandet av en gående bas på barocklutans lösa bassträngar i likhet med skotska lutenisters praxis när de arrangerade folkmusik från sitt land. Instrumentet *luth mandorée*, som också kan höras på denna CD, är en sopranluta stämd på ett sätt – i en kombination av kvarter och kvinter – som ofta används av svenska spelmän. I några av satserna i sviten från Värmland blir därför fingersättningen densamma som när låtarna spelas av spelmännen. Utsirningarna som är så typiska för svensk folkmusik blir speciellt idiomatiska och dessa vänsterhandsornament passar även mycket väl på barockluta och barockgitarr. Jag har lagt till sådana utsirningar till de flesta av styckena och spelar ofta repriser med melodiska variationer.

Sammanfattningsvis vill jag understryka att dessa arrangemang är avsedda som bearbetningar för luta och gitarr och att jag inte har strävat efter att följa folkmusikpraxis alltför slaviskt. Ibland spelar jag visserligen en melodi utan ackompanjemang, eller med ett bordunackompanjemang, för att nå en enkelhet i framställningen. Men i allmänhet har mitt syfte varit att efterlikna de kompositörer som genom historien arrangerat folklåtar för knäppinstrument. Mina musikaliska förebilder har bland annat varit de elisabetanska lutenister som arrangerade folkmusik i England på 1500-talet, de skotska lutenister som under 1600-talet framförde landets folksånger och -danser på sina "nobla" instrument, och spanjoren Santiago de Murcia när han i Mexiko, på basis av sina minnen av hemlandets gatumusik, sammanställde sitt gitarrmanuskript (*Saldivar Codex No. 4*) i början av 1700-talet.

© Jakob Lindberg 2002

**Jakob Lindberg** är född och uppvuxen i Djursholm. Det var i unga år, när han fick höra Beatles, som han kom att intressera sig för musik. Han började spela gitarr och fick snart kontakt med den klassiska repertoaren för instrumentet. Vid fjorton års ålder började han studera med Jörgen Rörby som även lärde honom spela luta. Efter studentexamen läste han musikvetenskap vid Stockholms Universitet och for sedan till London för att studera vid Royal College of Music. Där fick han bekanta sig med lutans rika repertoar under handledning av Diana Poulton. Mot slutet av sin studietid tog han beslutet att inriktta sig huvudsakligen på renässans- och barockmusik.

Jakob Lindberg är en av de mest verksamma och mångsidiga musikerna i sitt fack. Han har gjort ett stort antal skivor för BIS, av vilka många ägnats åt banbrytande inspelningar av repertoar som inte tidigare funnits på skiva. Han har skapat intresse för den skotska lutmusiken, visat prov på den vackra italienska repertoaren för chitarrone och har dessutom presenterat kammarmusik av Vivaldi, Haydn och Boccherini på originalinstrument. Han var först med att spela in all John Dowlands lutmusik och hans inspelning av Bachs solomusik för luta räknas bland de mest betydande tolkningar av dessa verk.

Jakob Lindberg är verksam som generalbasspelare på teorb och luta och har samarbetat med många av de berömda engelska ensembleerna, däribland The English Concert, Taverner Choir, Purcell Quartet, Monteverdi Choir, Chiaroscuro, The Orchestra of the Age of Enlightenment och The Academy of Ancient Music. Han är en efterfrågad ackompanjatör och har konserterat tillsammans med några av världens främsta sångare såsom Emma Kirkby, Anne Sofie von Otter, Nigel Rogers och Ian Partridge. Han assisterade Andrew Parrott vid Kungliga Teaterns uppsättning av Purcells *Dido and Aeneas* på Drottningholms Teater år 1995 och på samma teater, spelande chitarrone, ledde han kritikerrosade framföranden av Peris opera *Euridice* år 1997.

Det är genom sina solokonserter som Jakob Lindberg har skaffat sig ett namn som en av världens ledande lutspelare och han har konserterat i ett flertal europeiska länder förutom i Japan, Mexico, Ryssland, Australien, Canada och USA. Jakob Lindberg är även verksam som lärare vid Royal College of Music i London där han efterträdde Diana Poulton som professor i lutspel år 1979.

---

**I**n der Mythologie der schwedischen Landbevölkerung ist *Näcken* oder *Strömkarl* („Mann des Stromes“) ein mächtiger Waldgeist, der nackt an einem Strom sitzt und auf seiner Geige spielt. Seine Musik war, so nahm man an, teuflischen Ursprungs, und indem sie ihm ihre Seele verkauften, erlangten schwedische Geiger übernatürliche Kräfte. Viele behaupteten, ihre Melodien direkt vom *Strömkarl* erlernt zu haben, oder daß Weisen aus ihrem Repertoire auf ihn zurückgingen. Die Titel einiger Lieder tragen immer noch seinen Namen (wie *Strömkarlens spelar* – „der Strömkarl spielt“) und den besten Musiker lag es sehr daran, den Glauben zu bestärken, ihre Virtuosität sei Folge ihrer Verbindung mit dem inspirierenden Geist.

Während meiner ganzen Laufbahn als Lautenist hat mich das schwedische Volksmusikrepertoire fasziniert; 1979 habe ich Robert von Bahr einige meiner Bearbeitungen vorgespielt, als wir uns bei BIS kennenlernennten. Meine erste Einspielung für ihn freilich enthielt schottische Lautenmusik aus Manuskripten des 17. Jahrhunderts. Die schottischen Modelle waren für mich eine wichtige Inspirationsquelle, als ich meine Lautenbearbeitungen schwedischer Volksmusik anfertigte. Anfangs spielte ich sie lediglich als Zugaben bei meinen Konzerten, doch neuerdings habe ich sie zu Suiten zusammengestellt und in Programme mit Musik für Barocklute und Barockgitarre aufgenommen. So hat sich unter der Hand ein substantielles Repertoire dieser Weisen entwickelt, das ich, ermutigt von der Reaktion des Konzertpublikums, auf dieser CD präsentiere möchte.

Es ist unmöglich, irgendeine dieser Melodien zu datieren, sind sie doch mündlich und oftmals über mehrere Generationen hindurch weitergegeben worden. Einige Weisen sind sicherlich mehrere hundert Jahre alt, während andere Anfang des 20. Jahrhunderts komponiert sein könnten. Sie alle wurden Anfang des letzten Jahrhunderts in der berühmten Anthologie *Svenska låtar* veröffentlicht. Die meisten sind kurz, und ich habe kontrastierende Melodien eingeschoben, um sieben Suiten aus verschiedenen Regionen Schwedens zu bilden. Fünf dieser Suiten beginnen mit einem von mir geschriebenen Prelude, welches Motive aus einem oder zwei der Folgesätze enthält.

Öfter als jeder andere Tanz erscheint die *Polska* im Repertoire schwedischer Volksmusiker; 14 davon enthält diese CD. Ursprünglich ein polnischer Volkstanz, wurde er in den Adelskreisen des 16. Jahrhunderts zur Mode und verbreitete sich schnell über ganz Europa. Die *Polska* wurde paarweise getanzt, implizierte Körperkontakt und war, trotz religiöser und moralischer Bedenken, im Schweden des späten 17. Jahrhunderts ausgesprochen populär. Örtliche Traditionen und regionale Stile bildeten sich heraus; unterschiedliche Typen wie die

*sextondels Polska* („Sechzehntelpolska“), *åttondels Polska* („Achtelpolska“) und die *triol-Polska* („Triolenpolska“) entstanden, deren Schritte den Takt verschiedenartig betonten.

Das Leben in den dörflichen Gemeinschaften war oft hart, die Bauern mußten viele Stunden arbeiten; Feste und Feiertage waren willkommene Unterbrechungen eines rauhen Alltags. Die bedeutendsten Feste waren wohl jene, die sich mit Hochzeiten verbanden, und die Musik spielte eine zentrale Rolle bei diesen Feiern, die oft mehrere Tage dauerten. Der Musiker war nicht nur für die Musik zuständig, sondern zugleich auch „Zeremonienmeister“. Lieder wie der *bröllopsmarsch* – „Hochzeitsmarsch“, *brudmarsch* – „Brautmarsch“, *bröllops-låt* – „Hochzeitslied“ und *skänklåt* – „Geschenklied“ wurden während des Zugs zur Kirche, beim Hochzeitsmahl und bei der Geschenkübergabe gespielt. Nach dem Mahl tanzten Braut und Priester eine *Polska*, worauf ein bunter Reigen von Tänzen und Spielen mit Musikbegleitung anhub.

Die meisten überlieferten Volksweisen sind instrumental, doch gibt es zahlreiche betörend schöne Lieder. Einige der ältesten darunter wurden von Frauen gesungen, wenn sie ihre Rinder, Ziegen oder Schafe in den Sommermonaten aufs Weideland führten – eine Tradition, die bis ins Mittelalter zurückreicht. *Vallåtar* oder *vallvisor* sang man, um die Herde zusammenzuhalten oder um sich mit den anderen Frauen und Mädchen zu verständigen; manchmal auch sollte der Gesang Wölfe und Bären fernhalten. Ein großes Ausdrucksspektrum – von sanftem Parlando bis zu lautem Schreien – wurde verwendet, und die Melodien wurden üblicherweise reich verziert. Auch Blasinstrumente fanden Verwendung, insbesondere *horn* („Kuhhörner“) und *näverlur* (Trompeten aus Birkenrinde); das gleiche Lied konnte oftmals entweder gesungen oder gespielt werden.

Eine weitere, sehr alte Vokaltradition ist das Singen von *vaggvisor* oder Wiegenliedern, die naheliegenderweise ebenfalls von Frauen gesungen wurden. Diese Weisen hatten in der Regel einen geringen Tonumfang und zeichneten sich durch Motivwiederholungen aus. Es sind Lieder mit vielen unterschiedlichen Texten überliefert, woran man die verschiedenen Improvisationen erkennen mag, mit denen die Mütter das Lied bis zum Einschlafen des Kindes dehnten. Das hier aufgenommene Beispiel aus Hälsingland ist bekannt als *Mormors vaggvisa* („Großmutter's Wiegenlied“). Unüblicherweise wird der Beginn des Wiegenlieds von einer rhythmisch markierten *Polska* unterbrochen, bevor das Stück zu seiner schlaffördernden Stimmung zurückkehrt, die in dieser Bearbeitung von den zart angeschlagenen Akkorden der Barockgitarre betont wird.

Obwohl Volksmusik traditionellerweise mit der unteren Gesellschaftsschicht verbunden wird, zeigten sowohl die Mittelschicht als auch der Adel durch die Jahrhunderte reges Interesse am volksmusikalischen Erbe Schwedens. Der berühmte König Gustav III. (1746-1792) wurde beispielsweise von dem angesehenen „Spelman“ Olof Hellstedt auf der *Nyckelharpa* (Schlüsselfiedel) unterhalten, als er Baron De Geer in Uppland besuchte. Eine der von Hellstedt vorgetragenen Weisen – sie begleitete traditionsgemäß den Trinkspruch an den König – wurde später als *Gustav III:s dricksåt* („Trinklied Gustav III.“) bekannt. Ich spiele sie hier auf der Barocklaute. Volkslieder haben das Ohr des Königs auch durch das Werk des renommierter Hofdichters Carl Michael Bellman erreicht, der häufig traditionelle Weisen zur Vertonung seiner Gedichte verwendete. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts stieg das Interesse der Mittelschicht an Volksmusik; zusehends fungierten Volkslieder als Symbole für Schwedens nationale Identität.

Der *Sorgmarsch* („Sorgenmarsch“ – zumeist, aber nicht notwendigerweise, ein Trauermarsch) in der Suite aus Jämtland ist ein weiteres Lied mit königlichen Assoziationen. Er war bekannt als *Gustav Vasas sorgmarsch då han for över Siljan* („Gustav Wasas Sorgenmarsch bei der Überquerung des Siljan-Sees“), ob er indes tatsächlich auf diesen Monarchen des 16. Jahrhunderts zurückgeht, ist ungewiß. Ich habe ihn im Stil einer Pavane oder eines Tombeau für die Laute bearbeitet, wobei ich recht statische Harmonien und nur wenig Verzierungen hinzugefügt habe, um seinen melancholischen Charakter zu wahren.

Meine Bearbeitungen sind in der Regel inspiriert von Volksliedbearbeitungen des 17. und 18. Jahrhunderts für Laute und Gitarre, und ich habe klangvolle Tonarten gewählt, die die Musik lebendig werden lassen. Das bedeutet beispielsweise, daß meine Gitarrenbearbeitungen mitunter Akkordanschläge über alle fünf Chöre beinhalten, wie sie sich etwa bei Gaspar Sanz oder Santiago de Murcia finden, und daß ich oktavierende Bässgänge in der Art der Volksliedbearbeitungen schottischer Lautenisten verwendet habe. Die *Luth mandorée* ist eine Sopranlaute, die dieselbe Stimmung aufweist – eine Kombination von Quarten und Quinten – wie eine von schwedischen Volksgeigern häufig gewählte Skordatur. Einige Sätze der Suite aus Värmland sehen daher denselben Fingersatz vor, den die Volksgeiger verwenden. Die für die schwedische Volksmusik so typischen Verzierungen werden hier sehr idiomatisch gebraucht, und diese linkshändigen Verzierungen passen gut zur Barocklaute und -gitarre. Solcher Schmuck ist den meisten Stücken hinzugefügt worden, außerdem habe ich die Wiederholungen mit Divisions und melodischen Variationen versehen. Freilich möchte ich betonen, daß

diese Bearbeitungen in dezidierter Weise Adaptionen für die Laute und Gitarre darstellen; ich hatte nicht vor, volksmusikalische Spielweisen allzu wörtlich zu kopieren. Manchmal spiele ich ein Stück ohne Begleitung oder mit einem Bordunbaß, weil ich meine, daß die betreffende Melodie durch solche Schlichtheit der Interpretation am besten zur Geltung kommt. Im allgemeinen aber war mein Ziel, das Verfahren historischer Komponisten nachzuahmen, die Volksliedweisen für ihre Instrumente bearbeitet haben. Meine Modelle waren u.a. die elisabethanischen Lautenisten, die volkstümliche Lieder aus dem England des 16. Jahrhunderts bearbeiteten, die schottischen Lautenisten des 17. Jahrhunderts, die Volkslieder und -tänze auf ihren edlen Instrumenten spielten und Santiago de Murcia, der am Anfang des 18. Jahrhunderts in Mexiko ein Gitarrenmanuskript zusammenstellte, das die Straßenmusik seiner spanischen Heimat heraufbeschwor.

© Jakob Lindberg 2002

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

Mittlerweile ist Jakob Lindberg einer der produktivsten Interpreten auf diesem Gebiet. Er hat zahlreiche Aufnahmen für BIS gemacht, von denen viele Pioniertaten sind, die ein großes Spektrum an Musik erstmalig auf CD präsentieren. Er hat auf die schottische Lautenmusik aufmerksam gemacht, hat die Schönheit des italienischen Repertoires für Chitarrone aufgezeigt und hat Kammermusik von Vivaldi, Haydn und Boccherini auf authentischem Instrumentarium eingespielt. Als erster Lautenist hat er das gesamte Lautensolowerk von John Dowland aufgenommen; seine Einspielung von Bachs Musik für Laute solo wird zu den bedeutendsten Interpretationen dieses Repertoires gezählt.

Jakob Lindberg ist ein vielbeschäftiger Continuo-Spieler auf Theorbe und Erzlaute, der mit zahlreichen renommierten englischen Ensembles zusammengearbeitet hat, u.a. mit dem

English Concert, dem Taverner Choir, dem Purcell Quartet, dem Monteverdi Choir, Chiaroscuro, dem Orchestra of the Age of Enlightenment und der Academy of Ancient Music. Außerdem hat er als gefragter Begleiter Konzerte mit Emma Kirkby, Anne Sofie von Otter, Nigel Rogers und Ian Partridge gegeben. Bei der Aufführung von Purcells *Dido and Aeneas* durch die Royal Swedish Opera am Drottningholm Court Theatre 1995 assistierte er Andrew Parrott bei der musikalischen Leitung. 1997 leitete er ebendort die gefeierten Aufführungen von Jacopo Peris *Euridice* von der Chittarone aus.

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

---

**D**ans le folklore de la campagne suédoise, *Näcken* ou *Strömkarl* (l'ondin ou l'homme du torrent) est un puissant esprit de la forêt, assis nu près d'un torrent en train de jouer de son violon. On croyait que sa musique était d'origine diabolique et que, en lui vendant leur âme, les ménétriers suédois acquéraient des pouvoirs surnaturels. Plusieurs prétendirent avoir appris leurs mélodies directement du *Strömkarl*, ou que les airs de leur répertoire venaient de lui. Les titres de certains airs portent encore son nom (par exemple *Strömkarlen spelar* – “le Strömkarl joue”) et les meilleurs musiciens étaient heureux de nourrir l'idée que leur virtuosité était le résultat de leur association avec cet esprit inspirateur.

J'ai été fasciné par le répertoire de la musique folklorique suédoise tout au long de ma carrière comme luthiste et j'ai joué quelques-uns de mes arrangements pour Robert von Bahr quand nous nous sommes rencontrés chez BIS en 1979. Par contre, mon premier enregistrement pour lui fut de musique écossaise pour luth choisie parmi des manuscrits pour luth du 17<sup>e</sup> siècle. Les modèles écossais furent une importante source d'inspiration quand je fis mes arrangements de musique folklorique suédoise pour le luth. Au début de ma carrière, je ne les ai joués que comme rappels dans mes récitals mais, plus récemment, je les ai regroupés en suites et inclus dans des programmes de musique pour luth baroque et guitare baroque. Je me suis donc retrouvé avec un répertoire substantiel de ces mélodies et, encouragé par la réponse des auditoires, j'ai décidé de les présenter sur ce disque compact.

Il est impossible de dater ces mélodies car elles ont été transmises oralement, couvrant souvent plusieurs générations. Certains airs sont probablement plusieurs fois centenaires tandis que d'autres pourraient avoir été écrits aussi récemment qu'au début du 20<sup>e</sup> siècle. Ils furent tous recueillis et publiés dans la célèbre anthologie *Svenska låtar* (“Airs suédois”) au début du siècle dernier. La plupart sont courts et j'ai juxtaposé des mélodies contrastantes pour former sept suites de différentes régions de la Suède. Cinq de ces suites commencent avec un prélude de mon invention qui incorpore des idées musicales d'un ou deux des mouvements suivants.

La *polska* apparaît plus souvent que toute autre danse dans le répertoire des musiciens folkloriques suédois et 14 *polskas* se trouvent sur cet enregistrement. A l'origine une danse populaire de la Pologne, elle devint à la mode parmi la noblesse au cours du 16<sup>e</sup> siècle et se répandit rapidement en Europe. Dancée en couples, la *polska* impliquait un contact physique et, malgré les objections religieuses et morales, elle devint très populaire en Suède vers la fin du 17<sup>e</sup> siècle. Les traditions locales et les styles régionaux se développèrent et nous trouvons

différents types musicaux comme la *sextondelspolska* ("polska de doubles croches"), la *åttondelspolska* ("polska de croches") et la *triolpolska* ("polska de triolets") dont les pas accentuent les temps de la musique de manières différentes.

La vie dans les communautés rurales était souvent dure et les paysans travaillaient de longues heures; les fêtes et jours de congé étaient des interruptions bienvenues dans la rude réalité quotidienne. Les fêtes les plus importantes étaient probablement celles rattachées à des mariages et la musique jouait un rôle central à ces festivités qui duraient souvent plusieurs jours. Le musicien ne devait pas seulement faire de la musique mais aussi servir de "maître de cérémonie". Les airs comme la *bröllopsmarsch* ("marche nuptiale"), la *brudmarsch* ("marche de la mariée"), la *bröllopslåt* ("chanson de noce") et *skänklåt* ("l'air des cadeaux") étaient joués pendant la procession à l'église, au cours du repas et quand on présentait les cadeaux de noce. Après le repas, la mariée et le prêtre dansaient une *polska*, ce qui était suivi d'une variété de danses et de jeux accompagnés de musique.

La plupart des airs folkloriques sont instrumentaux mais il se trouve aussi des chansons d'une beauté ensorcelante. Certains des plus vieux airs étaient chantés par des femmes qui menaient les vaches, chèvres ou moutons paître pendant les mois d'été, une tradition qui remonte loin au moyen âge. On chantait les *vallvisor* ou *vallåtar* (Airs ou chansons de pâturage) pour garder le troupeau rassemblé ou pour que les femmes et filles pâtres puissent garder contact entre elles, et elles chantaient parfois pour éloigner les loups et les ours. Une grande palette d'expression était utilisée, du doux *parlando* au "cri puissant" et les mélodies étaient habituellement agrémentées de riches ornements. Ces femmes jouaient aussi d'instruments à vent, en particulier du cor à vaches et du *näverlur* (trompette faites d'écorce de bouleau) et le même air pouvait souvent être soit chanté, soit joué.

Une autre tradition vocale très vieille est les *vaggvisor* ou berceuses qui étaient aussi, naturellement, chantées par des femmes. Ces airs couvraient généralement une étendue réduite et se caractérisaient par des phrases répétées. Des mélodies ont survécu avec plusieurs textes différents, probablement un résultat d'improvisations destinées à prolonger la berceuse jusqu'à ce que l'enfant se soit endormi. Celle du Härjedalen enregistrée ici est connue sous le nom de *Mormors vaggvisa* (Berceuse de la grand-maman maternelle). Chose exceptionnelle, le doux début de la berceuse est interrompu par une *polska* rythmique avant que la pièce ne retourne à son atmosphère soporifique, soulignée dans cet arrangement par des accords doucement joués sur la guitare baroque.

Bien que la musique folklorique ait été associée par tradition aux classes basses, la classe moyenne et la noblesse se sont intéressées au long des siècles à l'héritage musical populaire de la Suède. Le renommé musicien Olof Hellstedt jouait de la *nyckelharpa* (sorte de vielle scandinave) pour le célèbre roi Gustave III par exemple qui rendait visite au baron De Geer à Lövsta dans l'Uppland. L'une des mélodies jouées par Hellstedt qui, selon la tradition, accompagnait le toast pour le roi, devint ensuite connue sous le nom de *Gustav III:s drickslåt* ("chanson à boire de Gustave III"). Je la joue ici sur le luth baroque. Des mélodies folkloriques seraient aussi venues à l'oreille du roi grâce au travail du renommé poète de la cour Carl Michael Bellman qui se servait fréquemment d'airs traditionnels pour mettre ses poèmes en musique. Au cours du 19<sup>e</sup> siècle, un intérêt croissant se développa dans les classes moyennes et on adopta de plus en plus d'airs populaires comme symbole de l'identité nationale suédoise.

*Sorgmarsch* ("Marche funèbre" – souvent mais pas nécessairement une marche funéraire) dans la suite du Jämtland est une autre mélodie à l'association royale. Elle était connue comme *Gustav Vasas sorgmarsch då han for över Siljan* ("la marche triste de Gustave Vasa quand il traversa le lac Siljan") mais il n'est pas certain qu'elle remonte vraiment à ce monarque du 16<sup>e</sup> siècle. Je l'ai arrangée pour luth dans le style d'une pavane ou d'un tombeau, utilisant des harmonies assez statiques et ajoutant quelques ornements pour garder son caractère mélancolique.

Mes arrangements sont généralement inspirés par des arrangements des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles d'airs populaires pour luth et guitare et j'ai utilisé des tonalités sonores qui me semblent donner vie à la musique. Cela veut dire par exemple que mes arrangements pour guitare peuvent incorporer un raclé des cinq jeux à la manière de Gaspar Sanz ou Santiago de Murcia, et que je peux ajouter des basses déambulantes sur des diapasons à vide à la manière dont les luthistes écossais arrangeaient leur musique folklorique natale. La mandore est un luth soprano qui utilise le même accord, une combinaison de quartes et de quintes, qu'une *scordatura* utilisée souvent par les ménétriers suédois. Quelques mouvements de la suite du Värmland demandent ainsi les mêmes doigtés que lorsque joués par les violoneux. Des notes d'embellissement, si typiques de la musique folklorique suédoise, deviennent ici très idiomatiques et ces ornements à la main gauche conviennent très bien aussi au luth baroque et à la guitare baroque. De telles décorations ont été ajoutées à la plupart des pièces et j'ai aussi orné les reprises avec des divisions et des variations mélodiques. J'aimerais souligner cependant que

ces arrangements sont pensés comme adaptations pour le luth et la guitare et que je n'ai pas essayé de copier trop littéralement la coutume populaire. Je peux parfois jouer une pièce sans accompagnement ou avec un bourdon si je trouve que la mélodie ressort mieux dans une interprétation très simple. Mais en général, mon but a été d'imiter l'œuvre de compositeurs historiques qui ont arrangé des airs folkloriques pour leurs instruments. Parmi mes modèles se trouvent les luthistes élisabéthains qui arrangèrent des airs populaires du 16<sup>e</sup> siècle en Angleterre, les luthistes écossais qui jouaient leurs chansons et danses folkloriques sur leurs nobles instruments au 17<sup>e</sup> siècle, et Santiago de Murcia quand il compila son manuscrit pour guitare au Mexique au début du 18<sup>e</sup> siècle, rappelant la musique de rue de son Espagne natale.

© Jakob Lindberg 2002

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

Jakob Lindberg est l'un des interprètes les plus actifs en ce domaine. Il a enregistré de nombreux disques pour BIS dont plusieurs sont des pionniers puisqu'ils présentent un grand choix de musique pour la première fois sur CD. Il a attiré l'attention du public sur la musique écossaise pour luth, il a démontré la beauté du répertoire italien pour chitarrone et il a enregistré de la musique de chambre de Vivaldi, Haydn et Boccherini sur des instruments historiques. Il est le premier luthiste à avoir enregistré l'intégrale de la musique pour luth solo de John Dowland et son enregistrement de la musique de Bach pour luth solo est considéré comme l'une des interprétations les plus importantes de ces œuvres.

Jakob Lindberg fait beaucoup de continuo sur le théorbe et l'archiluth et il a travaillé avec des ensembles anglais réputés dont l'English Concert, Taverner Choir, Purcell Quartet, Monteverdi Choir, Chiaroscuro, l'Orchestra of the Age of Enlightenment et l'Academy of Ancient Music. Il est demandé comme accompagnateur et a donné des récitals avec Emma Kirkby, Anne Sofie von Otter, Nigel Rogers et Ian Partridge. Il a assisté Andrew Parrott dans

la direction musicale de *Dido and Aeneas* de Purcell donné par l'Opéra Royal Suédois au théâtre de la cour de Drottningholm en 1995. Il y a également dirigé du chitarrone les représentations couronnées de succès d'*Euridice* de Peri en 1997.

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

---

Recording data: 2000-05-24/27 at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Thore Brinkmann

**Producer: Johan Lindberg**

2 Neumann M 149 microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Sony PCM 2700 DAT recorder

Digital editing: Jeffrey Ginn

Cover text: © Jakob Lindberg 2002

Swedish translations: Leif Hasselgren

German translation: Horst A. Scholz

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover: Ernst Josephson, *Näcken*. By kind permission of Nationalmuseum, Stockholm. Photo: Nationalmuseum

Photograph of Jakob Lindberg: © Mats Lundqvist

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

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

**BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.**

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

**BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden**

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

**e-mail: info@bis.se • Website: <http://www.bis.se>**

**© 2000 & ® 2002, BIS Records AB, Åkersberga.**



Jakob Lindberg