



ALIAVOX  
DIVERSA

Buxtehude • Bach • Froberger

# Ars Lachrimæ

ENRIKE SOLINÍS





---

*Nire Aitari.*

*A la memoria de mi Padre.*

---

# Ars Lachrimæ

## Sonata en do menor, BWV 1003/964 – J.S. Bach (1685-1750)

- |            |      |
|------------|------|
| 1. Grave   | 4'46 |
| 2. Fuga    | 8'13 |
| 3. Andante | 5'43 |
| 4. Allegro | 6'25 |

## Suite No. 18 en sol menor, FbWV 618 – J.J. Froberger (1616-1667)

- |              |      |
|--------------|------|
| 5. Allemande | 3'50 |
| 6. Courante  | 1'35 |
| 7. Sarabande | 2'51 |
| 8. Gigue     | 1'41 |

## Suite en re menor, BuxWV 236 – D. Buxtehude (1637-1707)

- |               |      |
|---------------|------|
| 9. Allemande  | 3'51 |
| 10. Courante  | 2'10 |
| 11. Sarabande | 2'26 |
| 12. Gigue     | 1'54 |

## Suite en do menor BWV 997 – J.S. Bach (1685-1750)

- |                    |      |
|--------------------|------|
| 13. Prelude        | 4'06 |
| 14. Fugue          | 6'18 |
| 15. Sarabande      | 4'24 |
| 16. Gigue & Double | 7'01 |

## ENRIKE SOLINÍS

### Laúd barroco & Archilaúd

Grabado en septiembre de 2021 en la Iglesia de Azkarate (Navarra, España) por Jonan Ordorika y Jordi Gil.

Mastering y mezcla: Sputnik Estudio (Jordi Gil), Sevilla  
Instrumentos contruidos por José Miguel Moreno, 2020

Producción: Enrike Solinís y Miren Zeberio

Fotografías: [www.aneandjose.com](http://www.aneandjose.com) • Ane Yarza + Jose A. López

Realización editorial: Agnès Prunés / Design: Pi-art

## Ars Lachrimæ

Programa honen izenburuak, *Ars Lachrimæ*, John Dowlanden pabana eta maisulan ezin inspiratzaileagoa hartzen du lehen erreferentziatzat: termino estetikoetan, afektu musikalei buruzko hausnarketa sakon eta jatorrizkoa dugu, eta gizkiaren isla eta paradoxa aldi berean. Piezak argi erakusten digu nola Errenazimenduko hainbat egilek, Dowland-ek besteak beste,

instrumentuari berezko musika-izaera eta hizkuntza-oinarria nola eman zioten, eta dudarik gabe, Errenazimenduko musika-tradizio aberatsak lautean bere azken musikagutuziak nola isuri zituen erakusten digun paradigma da. Beranduagoko musikagileek, lautean adituak ez izanagatik, izaera hori beren sormenaren katalizatzaile gisa erabiltzen jakin izan zuten: pathos intimo, gozo eta malenkoniatsua, Iberiar penintsulako musikari arabiarren eskutik hegoaldeko Europara iritsi zen hura gogora dakarkiguna.

Hari pulsatuzko instrumentuek, beren soinu iragankorrek, beti jakin izan dute garai bakoitzeko espiritu iheskorra gardentasunez transmititzen: gerlari erbesteratuari leialki lagun egiten, maitale minduaren zorigaitz kexatiak baretzen, baina baita jaigiroa eromeneraino hauspotzen ere. Laute

jotzaileek, mendeetan zehar, beren tresna txikiaren bakardadetik ideia handiak babesteko gai izan diren musikarien sindikatu berezia osatu dute; haien idealismo transfiguratzaile eta apetatsuak garai bakoitzeko lanik inspiratuenak bereganatu nahi izan ditu moldaketaren artearen bidez, hasiera batean instrumentuarekiko arrotzak ziren Händel, Domenico Scarlatti edo Johann Sebastian Bach bezalako autoreak beren mundura erakartzea ahalbidetuz.

Lautearen beste ezaugarri berezi bat bere historia luzean zehar elkarrekin bizi izan diren modelo, aldaera eta afinazio ugari ukan izana da. Horregatik, tresna espezifiko bat aukeratzea izan da lehenengo interpretazio-erabaki garrantzitsua. Nire ustez –Eta bereziki Johann Sebastian Bachek lauterako bere lan nagusietarako (BWV 995, 997 eta 999 lanetan, esaterako) aukeratu zituen tonalitateak ikusita–, bere musika jotzeko instrumentu egokiena lautea da bere afinazio historiko konbentzionalena erabiliz, hau da, errenazimenduko lautearena: Sol, re, la, fa, do... Barroko garaiko Europan, etxeetan gehien jotzen zen lautea zen, eta Bachen musika eskuan hartuta, erraz pentsa daiteke, laudista profesionala ez izan arren, lautea nolabaiteko trebetasunez jotzeko gai izango zela eta instrumentuaren nondik norakoak ongi ezagutzen zituela, bertan nahiko erraz interpretatzeko moduko obrak idatzi baitzituen.

**Enrike Solinís**

## Lautearen artea

Klabeak eta lauteak errepertorioa partekatu dute, gutxienez Cabezonen eta birginalista ingelesen garaietatik, aro barroko osoan zehar, eta, jada haren ondorengo funtzionaltan gorpuztuta, pianoa eta gitarran alegia, Manuel de Fallaraino eta gaurkotasuneraino. Nahiz eta bata eta bestea oso desberdinak izan, lautea eta klabea izan ziren mendeetan zehar etxeko musika-tresna nagusiak, biak ere polifonia etxean interpretatzeko aproposak, eta soinua – hari pultsatua – sortzeko moduan hain gertukoak izanik, instrumentu mistoak sortu ziren, hala nola *Lautenklavier* ezaguna, zeinaren bi ale izan baitzituen Johann Sebastian Bachek.

Errepertorio-trukeak truke estilistiko naturala eragin zuen, eta historiako une askotan instrumentu bateko zein besteko konpositoreek *partenaire*-aren ezaugarri idiomatikoak hartu zituzten. Kasu bereziki arrakastatsua izan zen Johann Jakob Frobergerrek Frantziako *style brisé* berezia –mende bereko laudistak ziren Gaultier-tarrek sortutako polifonia arpegiatzeko eta hatzen artean banatzeko modu berezi eta ezaguna– klabea egokitzea. Frobergerrek beste estilo-ezaugarri batzuk ere hartu zituen, hala nola *acciacature* sarriak edo, jakina, *suite* forma, honi intentsitate dramatiko oso pertsonala emanez, baita hauen mugimenduen tituluetan ere, eta haien dantza estilizatupei bira tonal eder eta ezohikoak eman zizkion.

Frobergerren lanak lautera egokitzea, beraz, etxera itzultzeko bide naturala da, Dietrich Buxtehuderekin gertatzen den bezala, zeinak BuxWV 236 suitean, besteak beste, Frantziako dantzen sekuentzia erabili zuen –Frobergerrek abiatu eta geroko musika alemaniarrean finkatua geratuko zen ohitura–. Julian Bream handiak Lübeckeko organo-

jotzailearen suite hau gitarrarako transkribatu zuen, obra jatorrian Lautentzat edo baita aurrez aipatutako *Lautenklavier*-arentzat idatzia izan zitekeelako hipotesiarekin. Frobergerrek eta Buxtehudek eragin handia izan zuten Bach-en gaztaroan; izan ere, Bach-ek bigarrenarekin ikasi zuela ongi ezaguna da, eta, beraz, bien presentzia naturala suertatzen da – haien musikaren balioa ahaztu gabe nola ez– hain ikasle aurreratua izan zenaren zaindaria gisa.

Laudistek ez dute transkripzioetara jo beharrik Johann Sebastian Bach handiaren musika jotzeko. Silvius Leopold Weiss bere garaiko laudista handienetakoaren lagun pertsonala, Bachek instrumentuari eskainitako hainbat eskuizkribu utzi zituen, gehienak, berriz ere, Frobergerrengandik jasotako suite frantsesaren forman. BWV 997 suitetik garai hartako kopia ugari iritsi zaizkigu, batzuk lautera zuzenduak eta beste batzuk, nola ez, klabea... eta *Lautenklavier*-era. Horietan garrantzitsuena Johann Friedrich Agricolak idatzi zuen, Bachen beraren ikasle izan zen garaian (1738-1741). Bere fuga bereziak, *legato* natural batekin aurrera egiten du, lauteak posible egiten duen tempo bizian; bere *gigue*-ari jarraitzen dion *double*-an tempoari eustea da hain zuzen erroka, obrari amaiera distiratsua emanez, Bachen *Pasioen* izaera ezinbestean gogorarazten digun *sarabande*-aren ondoren.

Grabazio hau irekitzen duen BWV 964/BWV 1003 sonataren transkripzioa erraztu egiten du, jakina, hurrenez hurren klabeak eta biolinerako bertsio originalak izateak. Lehenengoa, idiomatikoki, lautetik hurbilago dago, bi instrumentuen izaeraren antzekotasunagatik – soinua berri behar baitute, biolinak ez bezala nota luzeak mantentzeko gaitasunik ez dutelako – eta polifoniaren ahotsei sostengu erritmikoa emateko moduagatik.

**Juan Ramón Lara**

## Ars Lachrimæ

El título del presente programa, *Ars Lachrimæ*, toma como primera referencia la magistral e inspiradísima pavana de John Dowland. En términos estéticos es una reflexión honda y primigenia sobre los afectos musicales, reflejo y paradoja del ser humano. La pieza es paradigma de cómo la riquísima tradición musical renacentista vertió sus últimos caprichos musicales en el laúd y de cómo autores, como el inglés Dowland, dotaron a su instrumento de un carácter musical propio y una base idiomática. Posteriores compositores, aun no siendo expertos tañedores del laúd, supieron utilizar ese carácter como catalizador de su creatividad: un pathos íntimo, dulce y melancólico, que podemos remontar a la misma llegada a Europa del sur de manos de los músicos árabes de la península ibérica.

Los instrumentos de cuerda pulsada, con su efímero sonido, han sabido siempre transmitir nítidamente el espíritu fugaz de cada época: acompañar fielmente al guerrero desterrado, aplacar las quejumbrosas desdichas del amante despechado, pero también elevar hasta el disparate su sentido festivo. Sus tañedores han formado durante siglos un escogido sindicato de músicos capaces de cobijar grandes ideas desde

la soledad de su pequeño instrumento; su idealismo transfigurador y caprichoso ha querido hacer suyas las obras más inspiradas de cada época mediante el arte de la adaptación, que les ha permitido atraer a su mundo a autores en principio ajenos al instrumento como Händel, Domenico Scarlatti o al mismísimo Johann Sebastian Bach.

Otro rasgo singular del laúd es haber gozado de un enorme número de modelos, variantes y afinaciones, que han convivido a lo largo de su larga historia. Debido a ello, la elección de un instrumento específico es una primera decisión interpretativa relevante. En mi opinión –y en particular a la vista de las tonalidades elegidas por Johann Sebastian Bach para sus principales obras para laúd (como las BWV 995, 997 y 999)–, el instrumento idóneo para tocar su música es el laúd con la afinación histórica más convencional, esto es, la del laúd renacentista: sol, re, la, fa, do... Se trata del laúd doméstico por definición en la Europa del Barroco y es fácil pensar, con la música de Bach en la mano, que aun sin ser él específicamente un laudista profesional, sí lo tañía con cierta destreza y conocía los pormenores del instrumento lo suficiente para poder escribir para él obras interpretables con relativa facilidad.

**Enrike Solinís**

## El arte del laúd

El clave y el laúd comparten repertorio desde al menos los tiempos de Cabezón y los virginalistas ingleses, pasando por toda la era barroca y, ya encarnados en sus sucesores funcionales, el piano y la guitarra, hasta Manuel de Falla y la actualidad. Aunque el modo de tañer uno y otro sea muy diferente, laúd y clave fueron durante siglos los instrumentos domésticos por excelencia, ambos idóneos para la interpretación en el hogar de la polifonía, e incluso son tan cercanos en su forma de producir el sonido —la cuerda pulsada— que se crearon instrumentos mixtos, como el conocido *Lautenklavier*, del que incluso Johann Sebastian Bach poseía dos ejemplares.

El intercambio de repertorio produjo un natural intercambio también estilístico, y en no pocos momentos de la historia los compositores de uno y otro instrumento adoptaron rasgos idiomáticos del *partenaire*. Un caso particularmente exitoso fue la adaptación al clave por Johann Jakob Froberger del peculiar *style brisé* francés, la singular y reconocible manera de arpeggiar y repartir la polifonía entre los dedos creada por Ennemond y Denis Gaultier, laudistas de su siglo. Froberger adoptó también otros rasgos de estilo como las frecuentes *acciaccature* o, por supuesto, la forma de *suite*, aunque infundiéndole una intensidad dramática muy personal, incluso en sus títulos, y bellos e inusuales giros tonales a sus estilizadas danzas.

La adaptación de las obras de Froberger al laúd es pues un natural camino de vuelta a casa, al igual que sucede con Dietrich Buxtehude, que asumió en obras como la suite BuxWV 236 la secuencia de danzas francesas —fijada a partir de Froberger para la música alemana posterior—. Ya el gran Julian Bream transcribió para guitarra esta suite del organista de

Lübeck bajo la hipótesis de que la obra pudo ser originalmente escrita para laúd o incluso para el citado *Lautenklavier*. Froberger y Buxtehude influyeron fuertemente en el Bach de juventud, cuya estancia de estudios junto al segundo es bien conocida, y es pues natural la presencia de ambos —si no lo valiese ya su propia música— como escolta de discípulo tan aventajado.

Los laudistas no necesitan acudir a la transcripción para tocar música del gran Johann Sebastian Bach. Amigo personal de uno de los grandes laudistas de su tiempo, Silvius Leopold Weiss, Bach dejó varias obras manuscritas dedicadas al instrumento, la mayor parte de ellas, de nuevo, en la forma de suite a la francesa heredada de Froberger. De la suite BWV 997 nos han llegado abundantes copias de la época, unas tituladas como destinadas al laúd y otras, cómo no, al clave... y al *Lautenklavier*. La más importante de ellas fue manuscrita por Johann Friedrich Agricola en la época en que fue alumno del propio Bach (1738-1741). Su singular fuga fluye con un *legato* natural en el tempo vivo que permite el laúd; mantener el tempo se convierte precisamente en el reto de la *double* que sigue a su *gigue*, cerrándose la obra con brillantez tras una *sarabande* que inevitablemente nos evoca el carácter de las *Pasiones* bachianas.

La transcripción de la sonata BWV 964 / BWV 1003 que abre esta grabación se ve facilitada, obviamente, por la existencia de versiones originales respectivamente para clave y violín solo. La primera de ellas es más cercana, idiomáticamente, al laúd, por la propia naturaleza de ambos instrumentos —que necesitan renovar el sonido al carecer de la capacidad del violín para mantener notas largas— y por la forma de dar sustento rítmico a las voces de la polifonía.

**Juan Ramón Lara**

## Ars Lachrimæ

Le titre de ce programme, *Ars Lachrimæ*, prend pour première référence la pavane magistrale et inspirée de John Dowland. En termes esthétiques, il s'agit d'une réflexion profonde et originale sur les affects musicaux, reflet et paradoxe de l'être humain. La pièce est le paradigme de la façon dont la riche tradition musicale de la Renaissance promeut le luth parmi ses derniers caprices musicaux et la façon dont des auteurs comme l'Anglais Dowland, ont doté leur instrument d'un caractère propre et d'une base idiomatique. Des compositeurs postérieurs, même lorsqu'ils n'étaient pas des interprètes spécialistes du luth, ont su utiliser ce caractère comme catalyseur de leur créativité : un pathos intime, doux et mélancolique, que nous pouvons faire remonter au moment de l'arrivée de l'instrument en Europe, venant du Sud entre les mains des musiciens arabes de la Péninsule Ibérique.

Les instruments à cordes pincées, au son éphémère, ont toujours su transmettre avec netteté l'esprit fugace de chaque époque : accompagner fidèlement le guerrier déraciné, calmer les revers larmoyants de l'amant éconduit, tout comme hisser son sens festif jusqu'à la démesure.

Les interprètes de cet instrument ont formé durant des siècles un élégant syndicat de musiciens capables d'abriter de grandes idées depuis la solitude de leur petit instrument. Son idéalisme transfigurateur et capricieux a voulu faire siennes les œuvres les plus inspirées de chaque époque grâce à son art de l'adaptation, ce qui lui a permis d'attirer vers son monde des auteurs aussi étrangers à l'instrument qu'Haendel, Domenico Scarlatti ou Jean Sébastien Bach lui-même.

Un autre trait singulier du luth est d'avoir profité d'un très grand nombre de modèles, de prototypes et d'accords qui ont cohabité tout au long de son histoire. De ce fait, le choix d'un instrument spécifique est une importante première décision interprétative. À mon avis, – et au vu en particulier des tonalités choisies par Jean Sébastien Bach pour ses principales œuvres pour le luth (comme les BWV 995, 997 et 999) –, l'instrument adéquat pour jouer cette musique est le luth à l'accord historique le plus conventionnel, c'est-à-dire le luth de la Renaissance : sol, ré, la, fa, do... Il s'agit du luth « domestique » par définition, celui de l'Europe du Baroque et il est facile de penser, en ayant en main la musique écrite par Bach, que même si ce dernier n'était pas spécifiquement un luthiste professionnel, il devait en jouer avec une certaine habileté et connaissait suffisamment bien les difficultés de l'instrument pour pouvoir écrire pour lui des œuvres qui pouvaient être interprétées avec une relative facilité.

**Enrike Solinís**





## L'art du luth

Le clavier et le luth partagent leurs répertoires au moins depuis l'époque de Cabezón et des virginalistes anglais, passant toute la période baroque et se perpétuant dans leurs successeurs fonctionnels, le piano et la guitare, jusqu'à Manuel de Falla et jusqu'à aujourd'hui. Quoique la technique pour jouer de l'un ou de l'autre soit très différente, ces deux instruments ont été durant des siècles les instruments domestiques par excellence, tous deux idéaux pour interpréter la polyphonie à la maison ; ils sont de fait si proches quant à la production du son – la corde pincée – que des instruments mixtes comme le *Lautenklavier* furent créés, dont Jean Sébastien Bach possédait deux exemplaires.

L'échange des répertoires produisit aussi un échange naturel de style et très fréquemment dans l'histoire, les compositeurs de l'un ou l'autre de ces instruments adoptèrent certains traits idiomatiques du *partenaire*. Un cas particulièrement remarquable fut l'adaptation pour clavier par Johann Jakob Froberger du si particulier *style brisé* français : une singulière et reconnaissable manière d'arpéger et de répartir la polyphonie entre les doigts (créée par Ennemond et Denis Gaultier, luthistes du même siècle). Froberger adopta aussi d'autres traits de style comme les fréquentes *acciaccature* ou, bien sûr, la forme de la *suite*, quoiqu'il y ajoute une intensité dramatique très personnelle, y compris dans les titres, ainsi que de belles et inhabituelles tournures tonales dans les danses stylisées.

L'adaptation des œuvres de Froberger pour le luth est en fait un chemin naturel d'aller-retour, comme c'est le cas pour Dietrich Buxtehude, qui applique dans des pièces comme la suite BuxWV 236, la séquence de danses françaises – fixée à partir de Froberger par la musique allemande postérieure –. Le grand Julian Bream transcrivit alors pour

la guitare cette suite de l'organiste de Lübeck en imaginant que le morceau ait pu être écrit originellement pour le luth ou même peut-être pour le fameux *Lautenklavier*. Froberger et Buxtehude eurent une forte influence sur le jeune Bach dont on connaît bien la présence en tant qu'étudiant auprès du second, et la présence des deux est naturelle – si sa propre musique ne suffisait pas à l'affirmer –, en tant qu'escorte à un disciple si brillant.

Mais les luthistes n'ont pas besoin de recourir à la transcription pour jouer de la musique du grand Johann Sebastian Bach. Ami personnel de l'un des grands luthistes de son temps, Silvius Leopold Weiss, Bach a laissé plusieurs œuvres manuscrites dédiées à l'instrument, dont la plupart ont, de nouveau, la forme de la suite à la française héritée de Froberger. De la suite BWV 997 nous sont parvenues d'abondantes copies de l'époque, certaines destinées nommément au luth et d'autres, bien sûr, au clavier... et au *Lautenklavier*. La plus importante d'entre elles est manuscrite de la main de Johann Friedrich Agricola, à l'époque où il était élève de Bach lui-même (1738-1741). Sa fugue singulière coule d'un *legato* naturel sur un tempo vif que permet le luth ; et maintenir le tempo devient précisément le défi du *double* qui suit la *gigue*, en terminant l'œuvre avec brio après une *sarabande* qui, inévitablement, évoque pour nous le caractère des *Passions* de Bach.

La transcription de la sonate BWV 964 / BWV 1003 ouvrant cet enregistrement se voit clairement facilitée, par l'existence de versions originales pour clavier et violon seul. La première d'entre elles est plus proche idiomatiquement du luth, du fait de la nature propre aux deux instruments, – qui doivent renouveler l'émission du son face à la capacité du violon à maintenir des notes longues – et par la façon de donner un soutien rythmique aux voix de la polyphonie.

**Juan Ramón Lara**

## Ars Lachrimæ

The title of this programme, *Ars Lachrimæ*, takes as its principal reference John Dowland's masterly and inspired pavan. In aesthetic terms, it is a profoundly original meditation on musical emotions as a reflection and paradox of human existence. The piece is a paradigm of how the rich musical tradition of the Renaissance poured its final musical inspiration into the lute and of how composers such as the English John Dowland endowed the instrument with a basic idiom and distinctive musical character. Although not expert lute players, later composers succeeded in harnessing this character as a catalyst for their own creativity: an intimate, gentle and melancholy pathos that can be traced back to the instrument's arrival in southern Europe with the Arab musicians of the Iberian peninsula.

With their ephemeral sound, plucked string instruments have always captured the fleeting spirit of each era: faithfully accompanying the exiled warrior and soothing the unhappy laments of the spurned lover, as well as scaling the giddy heights of festive expression. For centuries, their players have formed a select guild of musicians capable of nurturing great ideas from the solitude of their modest instrument;

thanks to the art of adaptation, their ingenious and transformative idealism has readily embraced the most inspired works of each era, enabling them to attract the interest of composers who, at first sight, might seem far removed from the instrument, such as Handel, Domenico Scarlatti and even the great Johann Sebastian Bach.

Another singular quality of the lute lies in its having comprised a large number of different models, variants and tunings, which have existed simultaneously throughout its long history. The choice of a specific instrument therefore entails an important a priori performance decision. In my opinion, and particularly in view of the keys chosen by Johann Sebastian Bach for his principal works for lute (such as BWV 995, 997 and 999), the ideal instrument for playing his music is the lute with the most conventional historical tuning, that of the Renaissance lute tuned to G, D, A, F, C... It was by definition the domestic lute in Europe during the Baroque period, and, judging by Bach's scores, it seems likely that, although he was not a professional lutenist, he played it with some skill and was sufficiently well acquainted with the finer points of the instrument to be able to compose works for it that were relatively easy to perform.

**Enrike Solinís**

## The art of the lute

The harpsichord and the lute have shared a repertory since at least the time of Cabezón and the English Virginalists, throughout the Baroque period and, through their functional successors the piano and the guitar, up to Manuel de Falla and the present day. Although played very differently, for centuries the lute and the harpsichord were the domestic instruments par excellence, both being ideal for the home performance of polyphony; indeed, the way in which sound is produced in the two instruments –by means of the plucked string– is so similar that hybrid instruments were created such as the well-known lautenklavier, or lute-harpsichord, of which Johann Sebastian Bach himself owned two examples.

The intertwining of the repertory also led to a natural idiomatic exchange, and at several points in history composers writing for each of these two instruments adopted the stylistic features of the other. One particularly successful case was Johann Jakob Froberger's adaptation for the harpsichord of the distinctive French *style brisé*, involving the unique and unmistakable arpeggiated texture and distribution of polyphony between the fingers that was devised by two contemporary French lutenists, Ennemond and Denis Gaultier. Froberger also adopted other idiomatic features such as frequent *acciaccaturas* and, of course, the *suite* form, endowing it with a highly individual dramatic intensity, even in the titles, as well as enhancing its stylised dances with beautiful and unusual tonal modulations.

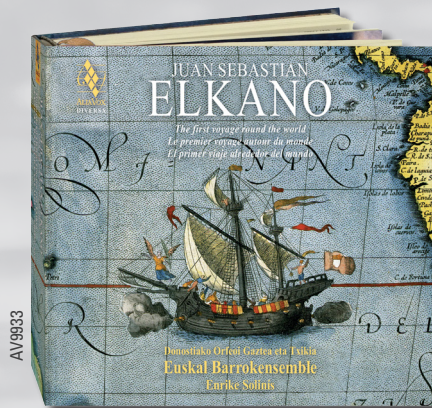
Froberger's adaptation of works for the lute is therefore a natural homecoming, as it was in the case of Dietrich Buxtehude, who in works such as his suite BuxWV 236 adopted the French dance sequence that Froberger established for subsequent German music.

Buxtehude's suite was transcribed for guitar by the great Julian Bream on the hypothesis that the work could originally have been written for the lute or even the aforementioned lautenklavier. Froberger and Buxtehude exerted a powerful influence the young Bach, whose journey to visit and study with Buxtehude is well documented. It is therefore natural that such a brilliant pupil should be flanked by both of these composers, whose presence is more than validated by virtue of their own music.

Lute players do not need to rely on transcriptions to play music by the great Johann Sebastian Bach. Bach was a personal friend of Silvius Leopold Weiss, one of the great lute players of his time, and he left several manuscript works devoted to the instrument –most of them, once again, in the form of the *suite a la française* inherited from Froberger. Numerous contemporary copies of Suite BWV 997 have survived, some indicating in the title that they were intended for the lute and others, of course, for the harpsichord... and the lautenklavier. The most important of these was copied by Johann Friedrich Agricola during his time as Bach's pupil (1738-1741). Its extraordinary fugue flows with a natural legato in the lively tempo allowed by the lute; indeed, sustaining this tempo poses a challenge for the *double* which follows the *gigue*, the work brilliantly concluding after a *sarabande* which inevitably recalls the style of Bach's *Passions*.

The transcription of Sonata BWV 964 / BWV 1003 which opens this recording is obviously facilitated by the existence of original versions for harpsichord and violin solo, respectively. The harpsichord is stylistically closer to the lute due to the nature of the two instruments –which have to renew the sound since, unlike the violin, they do not have the ability to sustain long notes– and in the way in which they rhythmically support the voices of the polyphony.

**Juan Ramón Lara**

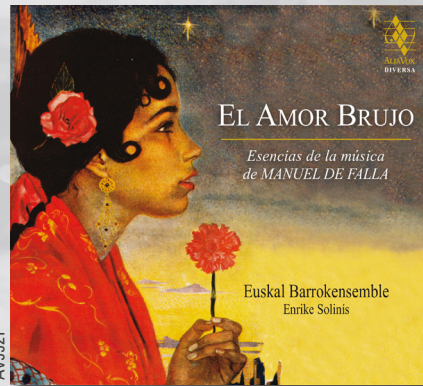


AV9933

**ENRIKE SOLINÍS**  
Euskal Barrokensemble



AV9910



AV9921

Buxtehude • Bach • Froberger

# Ars Lachrimæ

ENRIKE SOLINÍS



SONJADE, S.L. editora exclusiva d'ALIA VOX  
Avda. Bartomeu, 11 · E-08193 BELLATERRA  
Tel. +34 93 594 47 67  
Email: [info@alia-vox.com](mailto:info@alia-vox.com)  
[www.alia-vox.com](http://www.alia-vox.com)