

Chan 0618(2)



Robert Woolley





AKG

Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

COMPACT DISC ONE

Partita No. 1, BWV825 21:10

in B flat major • B-Dur • si bémol majeur

1	I	Praeludium	1:53
2	II	Allemande	5:13
3	III	Corrente	3:06
4	IV	Sarabande	4:59
5	V	Menuet I & II	3:09
6	VI	Giga	2:44

Partita No. 2, BWV826 21:28

in C minor • c-Moll • ut mineur

7	I	Sinfonia	4:55
8	II	Allemande	5:00
9	III	Courante	2:37
10	IV	Sarabande	3:25
11	V	Rondeaux	1:52
12	VI	Capriccio	3:32

Partita No. 6, BWV830 33:21

in E minor • e-Moll • mi mineur

13	I	Toccata	6:35
14	II	Allemande	4:08
15	III	Corrente	5:11
16	IV	Sarabande	6:41
17	V	Air	1:45
18	VI	Tempo di gavotta	2:27
19	VII	Gigue	6:31

TT 76:09

COMPACT DISC TWO

Partita No. 3, BWV827

in A minor · a-Moll · la mineur

1	I	Fantasia	2:10
2	II	Allemande	3:25
3	III	Courante	2:57
4	IV	Sarabande	4:25
5	V	Burlesca	2:28
6	VI	Scherzo	1:14
7	VII	Gigue	3:39

Partita No. 4, BWV828

in D major · D-Dur · ré majeur

8	I	Ouverture	5:59
9	II	Allemande	6:59
10	III	Courante	3:51
11	IV	Sarabande	4:07
12	V	Aria	2:32
13	VI	Menuet	1:33
14	VII	Gigue	3:56

Partita No. 5, BWV829

in G major · G-Dur · sol majeur

15	I	Praecambulum	2:39
16	II	Allemande	5:44
17	III	Courante	2:02
18	IV	Sarabande	5:00
19	V	Tempo di minuetta	2:15

20	VI	Passepied	1:39
21	VII	Gigue	4:04
			TT 73:12

Robert Woolley harpsichord

Robert Woolley plays on a copy of a Mietke harpsichord, a type closely associated with Bach during the years preceding the earliest versions of the Partitas. The harpsichord was built by Bruce Kennedy, and was provided, maintained and tuned by Mark Ransom.

J.S. Bach: Partitas

With the six Partitas of his *Clavierübung*, Part I, Bach joined the long line of German composers whose published keyboard works were indebted to the example of Johann Kuhnau (1660–1722). Kuhnau's four engraved books of clavier music, published in Leipzig between 1689 and 1700, dominated the music market more completely than those of any composer since Frescobaldi. Their success originated in the status of Leipzig as the most significant trade and fair centre in East Germany and in the emergence of a new middle class with the time and inclination to take part in cultural leisure activities. Keyboard instruments – clavichord, spinet, harpsichord and positive organ – had by that time largely overtaken the lute as the prime vehicles of domestic music-making, and Kuhnau's published keyboard works met perfectly the demand for entertaining, easily playable music for middle-class amateur music lovers, or 'Liebhabern des Claviers'.

The young Bach, still engaged in forming his own personal style, had been strongly affected by Kuhnau's keyboard music, a debt

that is transparent in such early works as the *Capriccio on the Absence of his Beloved Brother*, BWV992. But there is a very special significance in the tribute paid to Kuhnau by Bach, by then at the height of his powers, in the *Clavierübung*, Part I. For in 1723, following Kuhnau's death a year earlier, Bach had succeeded him as Cantor of St Thomas's, Leipzig. Three years later, in 1726, he must have been fully conscious of standing in his predecessor's footsteps when he inaugurated his great cycle of keyboard publications with a work entitled *Clavierübung* (Keyboard Practice), the very same title that Kuhnau had used in 1689 and 1692, consisting of six 'Partitas' (suites) – Kuhnau's *Clavierübungen* had each contained seven 'Partien', and an advertisement in the Leipzig press dated 1 May 1730 informs us that Bach, too, originally intended to publish seven partitas. Also borrowed from Kuhnau is the concept of a series of suites whose keynotes stand for each degree of the diatonic scale – Bach's scheme is B flat, c, a, D, G, e, [F]. We do not know why Bach failed to publish (or even compose?) the final Partita in F required

by his key scheme. Is it possible that it eventually materialized in the form of the *Italian Concerto* (in F major), the first piece in *Clavierübung* II of 1735?

It is hard to detect any obvious debt to Kuhnau in the musical substance of Bach's Partitas. This is hardly surprising when one considers that Kuhnau's Partitas, though still popular, were around thirty-five years old when Bach came to publish his own set. For in entertainment music such as suites, as opposed to strict polyphonic works, composers were generally accustomed to write in an up-to-date style. That Bach nonetheless endeavoured to appeal to the same market as Kuhnau had done so successfully, a market made up essentially of cultivated amateurs, is clear from his original title-page, according to which the Partitas were composed 'for Music Lovers' ('Liebhabern') 'to refresh their spirits' ('zur Gemüths Ergötzung').

With this musical public in mind, Bach offers a dazzling array of sharply differentiated styles and techniques, partly reflected in the colourful movement titles of the preludes and the *intermezzi* or 'andern Galanterien', lightweight dances of optional type inserted towards the end of each suite. Each of the introductory movements

embodies a different compositional principle: through-composed prelude (No. 1), tripartite sinfonia (No. 2), two-part invention (No. 3), French overture (No. 4), concerto-ritornello form (No. 5) and toccata-and-fugue (No. 6). Moreover, the traditional dance types are often handled in startlingly contrasted and original ways: compare, for example, the polonaise-like style and lucid three-part texture of the *Sarabande* from Partita No. 3 with the slow, grave, full-textured *Sarabande* from No. 6, lavishly ornamented in the French style.

The imitation of foreign styles was highly fashionable in German music of the day; and Bach goes out of his way to juxtapose the French and Italian styles at every possible opportunity, drawing the player's attention to these contrasts by varying the language of his movement titles. Thus the courantes alternate between the French 'Courante' and the Italian 'Corrente'. In Partita No. 1 a pair of French *Menuets*, played 'alternativement' (in alternation), contrasts with an Italian *Giga* finale; and in No. 2 a French *Rondeaux* is placed next to an Italian *Capriccio*. The *intermezzi* of No. 3 are both Italian, a contrasted triple- and duple-time pair named *Burlesca* and *Scherzo*, but Nos 4, 5 and 6 all contain a contrasted pair of Italian and

French dances: *Aria* and *Menuet*, *Tempo di minuetto* and *Passepied*, *Air* and *Tempo di gavotta*.

The publication of Bach's Partitas, singly between 1726 and 1730, then in a collected edition in 1731, 'made in its time', according to Johann Nicolaus Forkel

a great noise in the musical world. Such excellent compositions for the clavier had never been seen and heard before. Anyone who had learnt to perform well some pieces out of them could make his fortune in the world thereby.

Forkel's last sentence hints at the virtuoso character of the Partitas. From documentary evidence it is quite clear that they swiftly gained a reputation for their technical difficulty. It must be seriously questioned, therefore, whether the 'music lovers' Bach had in mind were really capable of playing them. Charm they possess in great measure, not to mention depth and power, but they scarcely answer to the description of easy music for amateurs. Unlike Kuhnau or Telemann, Bach may have been temperamentally unable to cater for the contemporary demand for such music. If so – in view of the supreme quality of what he produced instead – we may be grateful.

In the present recording Robert Woolley takes account of manuscript corrections and performance indications – particularly additional ornamentation – found in several exemplars of the original edition, including Bach's own *Handexemplar*, now preserved in the British Library, London. In Partitas Nos 4 and 6 Robert Woolley deviates from the movement order of the original edition playing the *Aria* or *Air* after rather than before the *Sarabande*. This brings into line with the other Partitas Nos 4 and 6, whose different order of movements may have been no more than a practical measure designed to avoid a page turn in the middle of the *Sarabande*.

© 1998 Richard Jones

Robert Woolley was born in London and studied with Cyril Smith and Ruth Dyson at the Royal College of Music, where he is now professor of harpsichord.

His solo recordings include organ works by Tallis and Gibbons, the complete harpsichord and organ works of Purcell, harpsichord works by Frescobaldi, Scarlatti and Handel, and sonatas for fortepiano by J.C. Bach.

Robert Woolley is a founder member of The Purcell Quartet, with which he has made many recordings for Chandos, including the solo and multiple harpsichord concertos by J.S. Bach. He regularly

broadcasts for the BBC, and programmes have included J.S. Bach's complete French Suites and early-nineteenth-century English organ music recorded on the James Davis organ at Wymondham Abbey.

J.S. Bach: Partiten

Mit den sechs Partiten des 1. Teils seiner *Clavierübung* reihte sich Johann Sebastian Bach in die lange Linie jener Komponisten ein, bei deren Werken für Tasteninstrumente Johann Kuhnau (1660–1722) Pate gestanden hatte. Die vier Bände mit Claviermusik Kuhnaus, die zwischen 1689 und 1700 in Leipzig erschienen, beherrschten die Musikwelt so vollkommen, wie es seit Frescobaldi nicht mehr der Fall gewesen war. Ihr Erfolg begründete sich in Leipzigs Status als wichtigstes Handels- und Messezentrum im Osten Deutschlands sowie in der Entstehung eines neuen Mittelstandes, der Zeit und Muße hatte, kulturellen Beschäftigungen nachzugehen. Klavichord, Spinett, Cembalo und Orgelpositiv hatten die Laute als Hauptinstrument der Hausmusik bereits weitgehend überholt, und Kuhnaus Kompositionen für Tasteninstrumente erfüllten den Bedarf mittelständischer „Liebhaber des Claviers“ an unterhaltsamer und leicht zu spielender Musik geradezu perfekt.

Auf den jungen Bach, der noch dabei war, seinen persönlichen Stil zu entwickeln,

hatten diese Werke Kuhnaus großen Einfluß, was bei so frühen Werken wie zum Beispiel *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*, BWV992 deutlich zu hören ist. Doch mit dem Tribut, den Bach, der inzwischen auf dem Gipfel seines Könnens angelangt war, Kuhnau im 1. Teil der *Clavierübung* zollt, hat es eine besondere Bewandnis. 1723, also ein Jahr nach Kuhnaus Tod, wurde Bach nämlich als dessen Nachfolger zum Thomaskantor nach Leipzig berufen. Drei Jahre später, im Jahre 1726, trat Bach wohl ganz bewußt in die Fußstapfen seines Vorgängers, als er seinen großen Zyklus von Kompositionen für Tasteninstrumente mit der aus sechs „Partiten“ (oder Suiten) bestehenden *Clavierübung* begann, und damit den gleichen Titel benutzte, den Kuhnau bereits 1689 und 1692 verwendet hatte. (Kuhnaus *Clavierübungen* beinhalteten je sieben „Partien“, und ein in der Leipziger Presse am 1. Mai 1730 erschienenes Inserat legt nahe, daß auch Bach vorhatte, sieben Partiten zu veröffentlichen.) Auch die Idee, eine Reihe von Suiten zu komponieren, deren

Grundtöne zusammen die diatonische Tonleiter ergeben (Bach benutzt das Schema: B, c, a, D, G, e, [F]), stammt von Kuhnau. Warum Bach die zur Vervollständigung dieses Schemas erforderliche Schlußpartita in F nicht veröffentlichte oder gar nicht komponierte, ist nicht bekannt. Ist es möglich, daß es sich bei ihr um das in F-Dur stehende Italienische Konzert handelt, mit dem der 2. Teil der *Clavierübung* (1735) beginnt?

Was die musikalische Substanz von Bachs Partiten anbelangt, läßt sich eine deutliche Bezugnahme auf Kuhnau schwer feststellen. Dieser Umstand ist aber kaum verwunderlich, wenn man bedenkt, daß Kuhnaus Partiten sich zwar noch immer großer Beliebtheit erfreuten, aber nichtsdestotrotz zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von Bachs Sammlung bereits etwa 35 Jahre alt waren. Anders als bei streng polyphonen Werken pflegten Komponisten, wenn sie „Unterhaltungsmusik“ wie solche Suiten schrieben, immer den neusten Stil zu wählen. Daß sich Bach dennoch um jenen Kreis der kultivierten Amateure bemühte, welchen vor ihm Kuhnau mit soviel Erfolg angesprochen hatte, wird aus dem Originaltitelblatt ersichtlich, wo der Komponist angibt, die

Partiten seien „Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergötzung verfertigt“.

Mit diesem musikalischen Publikum im Auge zeigt Bach hier eine blendende Vielfalt deutlich voneinander abgesetzter Stile und Techniken, die sich zum Teil in den farbenfrohen Satztiteln der Präludien und der *Intermezzi*, oder „ändern Galanterien“ (d.h. leichteren, nicht zu den Stammsätzen gehörenden Tänzen, die gegen Ende jeder Suite eingefügt werden) widerspiegeln. Jeder Einleitungssatz verkörpert ein anderes kompositorisches Prinzip: bei Nr. 1 handelt es sich um ein durchkomponiertes Präludium; Nr. 2 ist eine dreiteilige Sinfonia; Nr. 3 eine zweistimmige Invention; Nr. 4 eine französische Ouvertüre; Nr. 5 ein Concerto-Ritornello; und Nr. 6. eine Toccata mit Fuge. Außerdem bedient sich Bach traditioneller Tanzformen auf oft erstaunlich abwechslungsreiche und originelle Art und Weise: Man vergleiche etwa den polonaiseartigen Stil und glasklaren dreistimmigen Satz der *Sarabande* aus der Partita Nr. 3 mit der langsamen, ernsten, körpervollen und ausgiebig auf französische Art verzierten Sarabande aus der Nr. 6.

Es war zu jener Zeit in der deutschen Musik sehr in Mode, Stilrichtungen aus anderen Ländern zu imitieren, und Bach gibt

sich besondere Mühe, möglichst oft dem französischen Stil den italienischen entgegenzusetzen, wobei er sich der unterschiedlichen Sprachen bedient, um durch die Satztitle die Aufmerksamkeit des Interpreten auf diese Unterschiede zu lenken. So benutzt er beispielsweise sowohl das französische "Courante" als auch das italienische "Corrente". In der Partita Nr. 1 wird ein Paar französischer *Menuets*, die "alternativement" (d.h. abwechselnd) gespielt werden, mit einem italienischen *Giga*-Finale kombiniert; in der Nr. 2 steht ein französisches *Rondeaux* neben einem italienischen *Capriccio*. Die *Intermezzi* aus der Nr. 3 sind beide im italienischen Stil gehalten: ein kontrastreiches Paar im Dreier- bzw. Zweiertakt, denen Bach die Namen *Burlesca* und *Scherzo* gibt. Die Partiten Nr. 4, 5 und 6 enthalten jedoch jeweils Paarungen italienischer und französischer Tänze: *Aria* und *Menuet*, *Tempo di menuetto* und *Passepied*, *Air* und *Tempo di gavotta*.

Zur Veröffentlichung von Bachs Partiten, die zwischen 1726 und 1730 einzeln, dann 1731 als Gesamtausgabe erschienen, schrieb Johann Nicolaus Forkel:

Dieß Werk machte zu seiner Zeit in der musikalischen Welt großes Aufsehen; man hatte noch nie so vortreffliche Claviercompositionen

gesehen und gehört. Wer einige Stücke daraus recht gut vortragen lernte, konnte sein Glück in der Welt damit machen.

Forkels letzter Satz spielt auf den virtuoson Charakter der Partiten an. Wie aus zeitgenössischen Quellen deutlich hervorgeht, eilte ihnen bald der Ruf großer technischer Schwierigkeit voran. Es drängt sich also die Frage auf, ob die "Liebhaber", die Bach bei der Komposition im Sinne hatte, tatsächlich in der Lage waren, diese Stücke zu spielen. Sie sind voller Charme, Tiefgang und Kraft, als leichte Musik für Amateure kann man sie jedoch wohl kaum bezeichnen. Es ist durchaus möglich, daß Bach, anders als Kuhnau oder Telemann, es aufgrund seiner Persönlichkeit einfach nicht fertigbrachte, den Ansprüchen solcher Musik gerecht zu werden. Wenn dem so ist, können wir in Anbetracht der äußerst hohen Qualität des Resultats froh und dankbar sein.

Die hier vorliegende Einspielung durch Robert Woolley berücksichtigt Korrekturen des Manuskripts und Aufführungsanweisungen, insbesondere zusätzliche Verzierungen, die in verschiedenen Exemplaren der Originalausgabe zu finden sind, u.a. in Bachs eigenem *Handexemplar*, das jetzt in der Londoner British Library aufbewahrt wird. In den Partiten Nr. 4 und 6

weicht Woolley von der Satzfolge des Originaldrucks ab, indem er die *Aria* bzw. *Air* erst nach anstatt vor der *Sarabande* spielt. Dies entspricht dem Aufbau der anderen Partiten; die unterschiedliche Satzfolge in Nr. 4 und 6 mag den rein praktischen Grund gehabt haben, das Umblättern innerhalb der *Sarabande* zu vermeiden.

© 1998 Richard Jones

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Robert Woolley wurde in London geboren und studierte bei Cyril Smith und Ruth Dyson am Royal College of Music, wo er jetzt auch selbst Professor für Cembalo ist.

Seine Soloaufnahmen umfassen

Orgelwerke von Tallis und Gibbons, das gesamte Cembalo- und Orgelschaffen Purcells. Daneben spielte er Cembalowerke von Frescobaldi, Scarlatti und Händel sowie Fortepiano-Sonaten von J.C. Bach ein.

Robert Woolley ist Gründungsmitglied des Purcell Quartets, mit dem er zahlreiche Aufnahmen für Chandos gemacht hat, darunter die Konzerte für ein bis vier Cembali von J.S. Bach. Er ist auch regelmäßiger Gast der BBC, wo seine Aufnahmeprojekte unter anderem die vollständigen Französischen Suiten Bachs und englische Orgelmusik des frühen 19. Jahrhunderts (gespielt auf der James-Davis-Orgel von Wymondham Abbey) einschlossen.

J.S. Bach: Partitas

Avec les six partitas de la première partie de son *Clavierübung*, Bach se joint à la longue lignée de compositeurs allemands dont les œuvres pour clavier s'inspirent de l'exemple de Johann Kuhnau (1660–1722). Les quatre recueils de musique pour le clavier de Kuhnau, gravés au burin et publiés à Leipzig entre 1689 et 1700, lui assurèrent plus qu'à tout autre compositeur depuis Frescobaldi, une position dominante sur le marché de la musique. Leur succès découla du statut de Leipzig, la ville commerciale et de foire la plus importante de l'Allemagne de l'Est, et de l'émergence d'une nouvelle classe moyenne qui avait le temps et l'envie de participer aux activités culturelles de loisir. Les instruments à clavier – clavicorde, épinette, clavecin et orgue positif – avaient, à cette époque, largement dépassé le luth en tant que premier véhicule de l'art de la musique cultivé en amateur. Et les œuvres pour le clavier éditées par Kuhnau rencontraient parfaitement la demande d'une musique divertissante, facile à jouer, à la portée de musiciens non professionnels ou "Liebhabern des Claviers".

Le jeune Bach qui était encore à la recherche de son propre style avait été profondément impressionné par la musique pour clavier de Kuhnau, une influence qui se retrouve dans des œuvres de jeunesse comme le *Capriccio sur le départ du frère bien-aimé*, BWV992. Mais l'hommage rendu à Kuhnau par Bach dans la première partie de son *Clavierübung*, alors qu'il était au sommet de son art, a une signification très particulière. En 1723 en effet, Bach avait succédé à Kuhnau, décédé un an auparavant, comme cantor de Saint-Thomas à Leipzig. Trois ans plus tard, en 1726, il dut être pleinement conscient de marcher dans les pas de son prédécesseur lorsqu'il inaugura son grand cycle de publications pour le clavier avec une œuvre intitulée *Clavierübung* (Exercices pour le clavier), le même titre exactement que celui utilisé par Kuhnau en 1689 et en 1692, consistant en six "partitas" (suites) – les *Clavierübungen* de Kuhnau contenaient chacun sept "Partien" et une annonce dans la presse de Leipzig datée du 1er mai 1730 nous informe que Bach, aussi, avait l'intention à l'origine de publier sept partitas.

Un autre concept emprunté à Kuhnau est celui d'une série de suites dont les tonalités correspondaient à chaque degré de la gamme diatonique – le schéma de Bach est le suivant: si bémol majeur, ut mineur, la mineur, ré majeur, sol majeur, mi mineur, [fa majeur]. Nous ignorons pourquoi Bach n'a pas publié (ou même composé?) la partita finale en fa majeur requise par ce schéma de tonalités. Est-il possible que cette composition se soit finalement matérialisée sous forme du *Concerto italien* (en fa majeur), la première pièce de la deuxième partie du *Clavierübung* datant de 1735?

Il est difficile de détecter une évidente influence de Kuhnau dans le matériau musical des partitas de Bach. Ce n'est guère étonnant si l'on songe que les partitas de Kuhnau, restées très populaires néanmoins, avaient environ trente-cinq ans d'âge quand Bach publia son propre recueil. Pour la musique de divertissement telle la suite, et contrairement aux œuvres strictement polyphoniques, les compositeurs avaient généralement coutume d'adopter un style au goût du jour. Le fait que Bach ait malgré tout tenté de satisfaire le même marché que celui que Kuhnau avait séduit, un marché constitué essentiellement d'amateurs érudits, ressort de la formulation de la page titre

originale du recueil selon laquelle les partitas étaient composées à l'intention des "amateurs de musique" ("Liebhabern") "pour divertir les cœurs" ("zur Gemüths Ergötzung").

En ayant à l'esprit ce public musical, Bach, dans ses compositions, offre un étonnant ensemble de styles et de techniques nettement différenciés, partiellement répercutés par les titres de mouvements colorés des préludes et les *intermezzi* ou "ändern Galanterien", des danses légères, facultatives, insérées à la fin de chaque suite. Chacun des mouvements introductifs représente un principe de composition différent: prélude "durchkomponiert" (no 1), sinfonia tripartite (no 2), invention à deux voix (no 3), ouverture à la française (no 4), forme ritornello (no 5) et toccata et fugue (no 6). De plus, les types de danses traditionnels sont souvent traités de manière très contrastée et originale: comparons, à titre d'exemple, le style de polonaise et la brillante structure en trois parties de la *Sarabande* de la Partita no 3 avec la lenteur, la gravité et la structure très élaborée de la *Sarabande* de la Partita no 6, généreusement ornementée dans le style français.

L'imitation de styles étrangers était très en vogue dans la musique allemande de l'époque. Bach s'écarte de la voie tracée pour

juxtaposer les styles français et italien, chaque fois que l'occasion s'offre à lui, attirant l'attention de l'interprète sur ces contrastes en variant la formulation des titres de ses mouvements. Ainsi les courantes sont tantôt intitulées "Courante" (terme français), tantôt "Corrente" (terme italien). Dans la Partita no 1, deux *Menuets* français, joués alternativement, contrastent avec le finale, une *Giga* italienne. Et dans la Partita no 2, un Rondeau français suit un *Capriccio* italien. Les *intermezzi* de la Partita no 3 sont tous deux italiens: il s'agit d'une paire contrastée nommée *Burlesca* et *Scherzo* en rythme ternaire et binaire. Quant aux Partitas no 4, 5 et 6, elles contiennent toutes une paire contrastée de danses italiennes et françaises: *Aria* et *Menuet*, *Tempo di minuetto* et *Passepied*, *Air* et *Tempo di gavotta*.

Selon Johann Nicolaus Forkel, l'édition des partitas de Bach, indépendamment l'une de l'autre entre 1726 et 1730, puis sous forme de recueil en 1731,

fit grand bruit "en son temps", dans le monde musical. Jamais on n'avait vu ou entendu auparavant des compositions pour le clavier d'une telle qualité. Tout interprète ayant appris à exécuter avec art certaines d'entre elles pouvait, grâce à ces oeuvres, s'assurer le succès. La dernière phrase de la citation de Forkel

souligne la virtuosité des Partitas. Les documents d'époque montrent à l'évidence qu'elles furent bientôt réputées pour leur difficulté technique. Il convient dès lors de s'interroger quant à la réelle possibilité pour les "amateurs de musique" que auxquels sougeait Bach de les interpréter. Elles sont certes pleines de charme, et sans qu'il soit nécessaire d'évoquer leur profondeur et leur puissance, mais elles ne répondent guère à la description d'une musique de divertissement pour amateurs. Contrairement à Kuhnau et à Telemann, Bach, avec son propre tempérament, peut avoir été incapable de satisfaire la demande, à son époque, de musique de ce genre. S'il en est ainsi et au vu de la suprême qualité de ce qu'il a composé en lieu et place, nous pouvons lui être reconnaissant.

Dans le présent enregistrement, Robert Woolley tient compte des corrections du manuscrit et des indications d'exécution – et particulièrement des ajouts dans l'ornementation – découvertes dans différents exemplaires de l'édition originale, y compris le propre *Handexemplar* de Bach, conservés à la British Library à Londres. Dans les Partitas no 4 et 6, Robert Woolley ne respecte pas la succession des mouvements de l'édition originale et joue l'*Aria* ou *Air* après la

Sarabande. Ainsi ces pièces sont-elles dans la ligne des autres partitas; la non-conformité dans la succession des mouvements peut n'avoir été rien de plus qu'une mesure d'ordre pratique destinée à éviter qu'une page doive être tournée au milieu de la *Sarabande*.

© 1998 Richard Jones

Traduction: Marie-Françoise de Meëus

Robert Woolley est né à Londres et a fait ses études au Royal College of Music avec Cyril Smith et Ruth Dyson. Il y est actuellement Professeur du clavecin.

Ses enregistrements en solo comprennent des œuvres pour orgue de Tallis et de

Gibbons, les œuvres complètes pour clavecin et orgue de Purcell, des pièces pour clavecin de Frescobaldi, Scarlatti et Haendel ainsi que des sonates pour piano-forte de J.C. Bach.

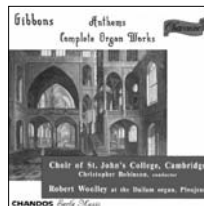
Robert Woolley est l'un des membres fondateurs de The Purcell Quartet avec lequel il a réalisé de nombreux enregistrements pour Chandos et notamment les concertos pour un ou plusieurs clavecins de J.S. Bach. Il se produit régulièrement à la BBC et a interprété entre autres la série complète des Suites françaises de J.S. Bach ainsi que des œuvres pour orgue du début du XIXe siècle sur l'orgue de James Davis à l'abbaye de Wymondham.

Robert Woolley on Chaconne

Purcell
Complete Organ Works
Verses & Voluntaries by
Blow, Clarke, Croft,
Gibbons and Locke
CHAN 0553



Gibbons
Anthems & Complete
Organ Works
with Choir of St John's
College, Cambridge
and Christopher
Robinson
CHAN 0559



J.C. Bach
Six Sonatas, Op. 17
CHAN 0543



We would like to keep you informed of all Chandos' work. If you wish to receive a copy of our catalogue and would like to be kept up-to-date with our news, please write to the Marketing Department, Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, United Kingdom.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. E-mail: chandosdirect@chandos-records.com Internet: www.chandos-records.com

Chandos 20-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 20-bit recording. 20-bit has a dynamic range that is up to 24dB greater and up to 16 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Producer Martin Compton

Sound engineer Ben Connellan

Assistant engineer Jonathan Cooper (Partitas Nos 1, 2 & 4) & Peter Newble (Partitas Nos 3 & 6)

Editor Rachel Smith

Recording venue Orford Church, Suffolk; 11–13 January 1996 (Partitas Nos 1, 2 & 4), 16–18 October 1996 (Partitas Nos 3 & 6), 7 December 1996 (Partita No. 5)

Front cover *The Duchess of Burgandy and her Children* by Pierre Gobert (1662–1744) (Prado, Madrid, Spain/Bridgeman Art Library, London/New York)

Back cover Photograph of Robert Woolley by Hanya Chlala

Design Sarah Wenman

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Richard Denison

© 1998 Chandos Records Ltd

© 1998 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU

BACH: PARTITAS



CHACONNE DIGITAL 2-disc set **CHAN 0618(2)**

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

COMPACT DISC ONE

1 - 6 **Partita No. 1, BWV825** 21:10
in B flat major · B-Dur · si bémol majeur

7 - 12 **Partita No. 2, BWV826** 21:28
in C minor · c-Moll · ut mineur

13 - 19 **Partita No. 6, BWV830** 33:21
in E minor · e-Moll · mi mineur

TT 76:09

COMPACT DISC TWO

1 - 7 **Partita No. 3, BWV827** 20:29
in A minor · a-Moll · la mineur

8 - 14 **Partita No. 4, BWV828** 29:02
in D major · D-Dur · ré majeur

15 - 21 **Partita No. 5, BWV829** 23:32
in G major · G-Dur · sol majeur

TT 73:12

Robert Woolley harpsichord

(DDD)



CHANDOS

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

(C) 7038

© 1998 Chandos Records Ltd. © 1998 Chandos Records Ltd.
Printed in the EU

ROBERT WOOLLEY

CHAN 0618(2)