

CHAN 0654



The Purcell Quartet

CHACONNE

J.S. BACH  
Trio Sonatas

The Purcell Quartet

CHANDOS early music



Johann Sebastian Bach

**Johann Sebastian Bach** (1685 –1750)

Arranged by Richard Boothby

- |    |   |              |
|----|---|--------------|
|    | <b>Trio Sonata, BWV 525</b>   | <b>13:05</b> |
|    | in E flat major • Es-Dur • mi bémol majeur<br>(transposed to F major • F-Dur • fa majeur) |              |
| 1  | I [Allegro]   | 2:37         |
| 2  | II Adagio   | 6:41         |
| 3  | III Allegro   | 3:47         |
|    | <b>Trio Sonata, BWV 526</b>   | <b>10:16</b> |
|    | in C minor • c-Moll • ut mineur   |              |
| 4  | I Vivace  | 3:32         |
| 5  | II Largo  | 2:53         |
| 6  | III Allegro   | 3:51         |
|    | <b>Trio Sonata, BWV 527</b>   | <b>13:14</b> |
|    | in D minor • d-Moll • ré mineur   |              |
| 7  | I Andante   | 4:31         |
| 8  | II Adagio e dolce   | 4:56         |
| 9  | III Vivace  | 3:47         |
|    | <b>Trio Sonata, BWV 528</b>   | <b>8:53</b>  |
|    | in E minor • e-Moll • mi mineur   |              |
| 10 | I Adagio – Vivace   | 2:26         |
| 11 | II Andante  | 3:53         |
| 12 | III Un poc' allegro   | 2:34         |

**Trio Sonata, BWV 529**

in C major · C-Dur · ut majeur

(transposed to D major · D-Dur · ré majeur)

13:08

- |    |     |         |      |
|----|-----|---------|------|
| 13 | I   | Allegro | 4:52 |
| 14 | II  | Largo   | 4:53 |
| 15 | III | Allegro | 3:22 |

**Trio Sonata, BWV 530**

in G major · G-Dur · sol majeur

13:27

- |    |     |         |      |
|----|-----|---------|------|
| 16 | I   | Vivace  | 3:43 |
| 17 | II  | Lente   | 6:19 |
| 18 | III | Allegro | 3:25 |

TT 72:40

**The Purcell Quartet:**

Catherine Mackintosh · Catherine Weiss violins

Richard Boothby viola da gamba

Robert Woolley harpsichord

*violin*

Catherine Mackintosh by Giovanni Grancino, Milan 1703

Catherine Weiss by Thomas Eberle, Naples 1770

Richard Boothby by Jane Julier, 1992 after Nicholas Bertrand

Robert Woolley double-manual by Bruce Kennedy after

Michael Mietke, Berlin c. 1704

Pitch = 415 Hz

Harpsichord supplied and maintained by Mark Ransom

Unequal temperament based on Valotti

### Bach: Trio Sonatas, BWV 525–530

J.S. Bach's six sonatas, BWV 525–530 have long been regarded as one of the pinnacles of the organ repertoire. The skill with which a contrapuntal means of expression has been adapted to the expressive and formalistic expectations with respect to the three-movement sonata is matched by the technical demands made on the player. For the latter the difficulty is not so much the clear separation of three contrapuntal lines as the maintenance of rhythmic stability under such conditions.

It has often been claimed that these works were written not for the organ but for the pedal clavichord or pedal harpsichord. Bach seems to have owned a clavichord with two manuals and pedals, though the suggestion that he also owned a pedal harpsichord appears to be unfounded. Certainly the pedal clavichord was used as a practice instrument by organists, and there seems no reason to dispute the possibility that these works, like the rest of the organ repertoire, might be played on it. But Bach's designation 'à 2 Clav. e Pedal' at the head of each sonata should not be taken to imply the clavichord

in particular, and the opportunity on the organ for the tonal differentiation of the different strands gives it a decisive advantage over other keyboard instruments. Moreover, the few instances of trio writing in liturgical chorales (not to mention the equivalent designation over one of his grandest pieces, the Passacaglia, BWV 582) provide good reason to accept the organ as the intended instrument.

However, at least one of the movements in these sonatas did originate in another work of Bach, the *Sinfonia* in Cantata 76, where it is scored for oboe d'amore, viola da gamba, and continuo; and he reused another movement in the Concerto for flute, violin and harpsichord, BWV 1044. Moreover, Bach used the trio idiom in several works for other media. For these reasons the performance of these sonatas as ensemble trios is by no means to be ruled out and in fact offers an opportunity to illustrate the ready transference of medium that has been stressed, by Bukofzer and others, as characteristic of baroque music.

As a collection the sonatas appear to date from Bach's early Leipzig years, perhaps towards the end of the 1720s, though several movements were originally destined for other keyboard works. According to Forkel, Bach wrote them for his eldest son Wilhelm Friedemann, and certainly they have something of the character of a didactic work. The first three sonatas are on the whole more straightforward to play than the last three and are perhaps less challenging intellectually. The fugal conclusion to the second sonata might be regarded as an exception to this generalisation, and indeed the second group of works includes no slow movement more expansive than the lovingly prolonged 12/8 *Adagio* of the first sonata. The fifth sonata, on the other hand, begins as playfully as the second; yet its first movement is a ternary structure of some weight, its slow movement is more profuse than its equivalents in the first group, and the finale is a *tour de force* of contrapuntal rigour, albeit in a *concertante* idiom. The outer movements of the fourth sonata have an almost obsessive character, while the final work manages to combine density of thought with an entirely positive mood in its own outer movements. Only the middle movement of the fourth

sonata, which survives in two earlier versions, adopts the more relaxed pose of the first group.

While it is certainly possible to distinguish very broadly between the two groups of works, they share many features. The majority of the movements, slow as well as fast, combine fugal and concerto-like elements by introducing the main material fugally over an independent bass and then proceeding according to an overriding formal principle that is compatible with fugal convention but not dictated by it. For example, the first movement of the first sonata (originally in E flat major) extends the fugal opening to form a 'ritornello', which is then followed by clearly episodic (though closely related) material. After a while the ritornello is resumed in the dominant key, modulates, and is extended to cadence eventually in the supertonic minor. The episodic material returns, is itself extended and then artfully grafted on to the conclusion of the ritornello to end the movement. The second movement of the same sonata, like several others, combines fugal procedure with binary form. The finale of the second sonata, already mentioned for its more overtly fugal character, actually introduces a second fugato which then

alternates with modified versions of the original one to create something like a fugal rondo.

This fugal or quasi-fugal procedure, familiar enough from Bach's other contrapuntal writing, is so prevalent that departures from it stand out with considerable force. The second sonata, for example, opens with a jovial idea in parallel thirds over a hopping bass. But even here, after its extension to form a ritornello, fugal procedure takes over to form a series of episodes. The opening of the fifth sonata similarly employs arpeggiation and parallel writing in the upper parts, this time to initiate a da capo structure, while the first movement of the sixth sonata begins its ritornello with powerful unisons. The pastoral mood of the middle movement of the third sonata is created at the start by the use of parallel thirds, once more, over a tonic pedal.

The first movement of the fourth sonata is perhaps the most arresting, formally speaking. It begins with a short slow introduction, after which the opening idea is imitated, not as is usual in the fugal movements at the fifth or fourth but at the octave. Moreover, this opening material contains two distinct elements, either of

which is given an episodic character in the course of the movement. The result is an exceptionally unified, though admittedly comparatively short, piece.

Bach's delight in his mastery of fugal and *concertante* procedures is nowhere more evident than in this set as a whole, in which the variety of mood and form obtainable within the context of an essentially contrapuntal idiom never ceases to astonish.

© 2000 John Caldwell

#### A note on the transcriptions

When performing these trio sonatas in concert, I am sometimes given to suggesting to the audience that the music is too good to be left only to organists; but, while it might be true that they deserve a wider public, it is nevertheless sobering to remember that what here takes four players to realise, originally is left to but a single musician.

I originally transcribed BWV 529 for violin, oboe, viola da gamba and continuo while I was studying in Salzburg in 1981, and some aspects of that more difficult arrangement (to suit the oboe) remain in the present version for two violins, particularly the transposition to D major. The basic idea

of generally keeping the tessitura of the original by giving the viol (in these performances, specifically a viola da gamba) some solos remains throughout the arrangements, though it has been developed further to include two entire movements where the viol takes one of the upper lines: the *Adagio* of BWV 525 (the violin part transposed down an octave) and the first movement of BWV 528.

Each of the trio sonatas presented challenges very different from the others, and different solutions were found: for example, several movements were left intact with the viol staying on its leash (as it were) in the bass department: the first and third movements of BWV 525, the second movement of BWV 526, the last movement of BWV 529 and the last movement of BWV 530. The *Lente* of BWV 530, florid and intricate as it is, seemed particularly suited to the sort of texture found in Bach's sonatas for violin and harpsichord, where the harpsichord takes one of the upper voices and its left hand the bass. Bach took the first movement of BWV 528 from a cantata, originally for oboe d'amore and viola da gamba, so it was enough to replace the oboe with violin. BWV 525 was transposed from E flat major, which did not suit the strings so

well, to F major, which did. The concerto-like opening *Vivace* of BWV 530 is given the most extensive treatment of all: there are three passages where the typical keyboard figuration of the original would not have worked well on the violins (incidentally, it is fascinating to see how Bach develops these three seemingly similar passages); so the harpsichord takes over at these points and we have added the sort of clashing and resolving violin lines that often are found in his harpsichord concertos.

I hope that we have achieved sufficient variety in our instrumentations for the enjoyment of listeners and players alike, though I cannot escape the feeling that one of my motives for mixing it up like this was selfishly to grab some of the wonderful lines of the upper parts for myself. I hope Bach and the violins will forgive me.

© 2000 Richard Boothby

The **Purcell Quartet** was founded in 1983; the repertory of the group encompasses the gamut of baroque music and its members have established themselves in particular as leaders in the area of baroque chamber music. In 1999 they staged Monteverdi's last opera, *L'incoronazione di Poppea*, in an

extensive tour of Japan, and earlier had presented a critically-acclaimed sell-out Bach-Weekend at the Wigmore Hall in London. During their seventeen years together they have toured the world, including the USA, Chile, Bolivia, Colombia, Peru, Turkey and all the countries

of Europe and have regularly visited Japan for over ten years. Future plans include a new production of Monteverdi's *Orfeo*, Purcell's *Dido and Aeneas* and a commemorative Bach Weekend at the Wigmore Hall to mark the exact 250th anniversary of his death.

---

### Bach: Triosonaten BWV 525–530

---

Seit langem gelten die sechs Sonaten BWV 525–530 als eine Krönung des Orgelrepertoires. Das Geschick, mit dem Johann Sebastian Bach ein kontrapunktisches Ausdrucksmittel den im Hinblick auf Aussage und Form an die dreisätzigte Sonate gestellten Erwartungen anpasste, ist ebenso hoch wie die an den Interpreten gestellten technischen Anforderungen. Für letzteren liegt die Schwierigkeit weniger in der klaren Trennung der drei Kontrapunktstimmen als in der Aufrechterhaltung der rhythmischen Stabilität unter solchen Bedingungen.

Es ist oft behauptet worden, diese Werke seien nicht für die Orgel, sondern für das Pedalchlavicorn oder Pedalcembalo geschrieben worden. Anscheinend war Bach im Besitz eines Pedalchlavicorns mit zwei Manualen und Pedalen, doch ist die Vermutung, dass er auch ein Pedalcembalo besaß, wohl unbegründet. Mit Sicherheit benutzten Organisten das Pedalchlavicorn als Übungsinstrument, und so braucht man nicht zu bestreiten, dass diese Werke – wie auch alle anderen Orgelstücke – darauf gespielt werden können. Doch wenn Bach

jede Sonate mit dem Hinweis “à 2 Clav. e Pedal” überschreibt, darf man dies nicht als spezifischen Hinweis auf das Chlavicorn missverstehen, zumal die Orgel mit ihren klanglichen Differenzierungsmöglichkeiten für die Einzelstimmen einen wichtigen Vorteil gegenüber anderen Tasteninstrumenten bietet. Darüber hinaus liefern auch die wenigen Kirchentriosonaten (nicht zu vergessen die entsprechende Bestimmung über einem seiner großartigsten Werke, der Passacaglia BWV 582) guten Grund zu der Annahme, dass Bach hier an die Orgel gedacht hat.

Allerdings ging zumindest einer der Sätze in den vorliegenden Sonaten aus einem anderen Werk Bachs hervor, nämlich der *Sinfonia* in der für Oboe d'amore, Viola da gamba und Generalbass gesetzten Kantate Nr. 76; ein weiterer Satz fand Einzug in das Konzert für Flöte, Violine und Cembalo BWV 1044. Überdies setzte Bach die Trioform in mehreren Werken für andere Instrumente ein. Mithin kann man die Aufführung dieser Sonaten als Gruppentrio keineswegs ausschließen, zumal ja auch

Bukofzer und andere die flexible Instrumentation als Wesenszug der Barockmusik hervorgehoben haben.

Als Sammlung scheinen die Sonaten auf die frühen Leipziger Jahre Bachs zurückzugehen, vielleicht die Zeit unmittelbar vor 1730, obwohl mehrere Sätze ursprünglich für andere Tasteninstrumentalwerke bestimmt waren. Forkel zufolge komponierte Bach sie für seinen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann, und ein gewisser didaktischer Charakter lässt sich auch nicht leugnen. Die ersten drei Sonaten sind insgesamt einfacher zu spielen als die drei späteren, mögen wohl auch intellektuell weniger stark herausfordern. Eine Ausnahme könnte man im Fugenabschluss der zweiten Sonate sehen, und tatsächlich ist in der zweiten Gruppe kein langsamer Satz mitteilbarer als das liebevoll erweiterte 12/8-*Adagio* der ersten Sonate. Andererseits beginnt die fünfte Sonate so verspielt wie die zweite, doch hat sie dann mit ihrem Kopfsatz eine Ternärstruktur von beträchtlicher Substanz, ihr langsamer Satz ist überschwenglicher als die Gegenstücke in der ersten Gruppe, und das Finale ist – obwohl in konzertanter Form – eine Bravourleistung in der Strenge des Kontrapunkts. Die Ecksätze der vierten Sonate sind fast wie

besessen, während es der letzten Sonate gelingt, in ihren äußeren Sätzen intensive Nachdenklichkeit mit einer durchaus positiven Stimmung zu kombinieren. Nur der Mittelsatz der vierten Sonate, der auch in zwei älteren Fassungen überliefert ist, lehnt sich an die entspannte Haltung der ersten Gruppe an.

So kann man also sicherlich generell die beiden Sonatengruppen voneinander trennen, doch haben sie wiederum auch viele Gemeinsamkeiten. Die meisten Sätze, gleich ob schnell oder langsam, verbinden fugen- und konzerthafte Elemente miteinander, indem sie den Hauptstoff fugal über einer unabhängigen Bassstimme einführen und dann nach einem beherrschenden Formprinzip vorgehen, das mit der Fugentradition vereinbar ist, ohne sich ihr unterzuordnen. Beispielsweise dehnt der Kopfsatz der ersten Sonate (ursprünglich in Es-Dur) die Fugeneinleitung zu einem Ritornell aus, dem sich dann eindeutig episodisches (wenn auch eng verwandtes) Material anschließt. Nach einer Weile wird das Ritornell in der Dominant wiederaufgenommen, moduliert und erweitert, bis es schließlich im Moll-Akkord auf der II. Stufe kadenziiert. Das Episodenmaterial kehrt zurück, wird selber

erweitert und dann zum Satzende kunstvoll auf den Abschluss des Ritornells übertragen. Der zweite Satz dieser Sonate kombiniert, so wie auch mehrere andere, Fugenprinzipien mit der Binärform. Das bereits wegen seines deutlichen Fugencharakters erwähnte Finale der zweiten Sonate führt sogar ein zweites Fugato ein, das sich dann mit modifizierten Fassungen des ersten abwechselt, um eine Art Fugenrondo zu bilden.

Der von anderen Kontrapunkt-kompositionen Bachs her vertraute fugale oder quasifugale Ansatz ist derart stark ausgeprägt, dass Abweichungen deutlich hervorstechen. So beginnt etwa die zweite Sonate mit einer fröhlichen Idee in parallelen Terzen über einem munteren Bass. Doch selbst hier setzt sich nach der Erweiterung zu einem Ritornell das Fugenprinzip durch und schafft eine Reihe von Episoden. Auf ähnliche Weise setzt die Einleitung der fünften Sonate Arpeggios und Parallelfiguren in den Oberstimmen ein, diesmal zum Aufbau einer Dakapostruktur, während die sechste Sonate ihr Ritornell mit kräftigen Einklängen beginnt. Die einleitende pastorale Stimmung im Mittelsatz der dritten Sonate wird abermals durch parallele Terzen über einem tonischen Pedal hervorgerufen.

Der Kopfsatz der vierten Sonate ist von der Form her vielleicht am markantesten. Er beginnt mit einer kurzen, langsamen Einleitung, bevor der Eröffnungsgedanke imitiert wird – aber nicht um eine Quinte oder Quarte versetzt, wie von Fugensätzen her gewohnt, sondern um eine ganze Oktave abgestuft. Darüber hinaus enthält das Eröffnungsmaterial zwei getrennte Elemente, die beide für sich im Laufe des Satzes Episodencharakter erlangen. Das Ergebnis ist ein in sich außerordentlich stark geschlossenes, wenn auch vergleichsweise kurzes Stück.

Nirgendwo kommt die Freude Bachs an seiner meisterhaften Beherrschung der Form der Fuge und des Konzerts deutlicher zum Ausdruck als in dieser Sonatensammlung, die mit ihrer Vielfalt der im Rahmen des Kontrapunkts erzielbaren Stimmungen und Formen immer wieder überrascht.

© 2000 John Caldwell  
Übersetzung: Andreas Klatt

**Eine Anmerkung zu den Transkriptionen**  
Wenn ich diese Triosonaten im Konzertsaal aufführe, ist es mir manchmal ein Bedürfnis, das Publikum darauf hinzuweisen, dass die Musik zu gut sei, um sie ganz den

Organisten zu überlassen. Andererseits ist es, obwohl sie durchaus eine breitere Öffentlichkeit verdient haben mögen, ein ernüchternder Gedanke, dass ihre Aufführung, für deren Verwirklichung hier vier Instrumentalisten nötig sind, im Original einem einzigen Musiker obliegt.

Ich habe BWV 529 im Jahre 1981 während meines Studiums in Salzburg für Violine, Oboe, Viola da gamba und Continuo bearbeitet, und einige Aspekte dieses (der Oboe wegen) komplizierteren Arrangements sind in der vorliegenden Fassung für zwei Violinen erhalten geblieben, insbesondere die Transposition nach D-Dur. Die Grundidee, im allgemeinen den Tonbereich des Originals zu wahren, indem man der Gambe (in diesem Fall speziell dem Instrument in Tenor-Bass-Lage) einige Soli überträgt, gilt für alle Bearbeitungen, hat sich jedoch insofern weiterentwickelt, als die Gambe in zwei Sätzen durchweg eine der Oberstimmen übernimmt: im *Adagio* von BWV 525 (dort wurde die Violinstimme eine Oktave abwärts transponiert) und im ersten Satz von BWV 528.

Jede der Triosonaten hält eine andere Herausforderung bereit, und die wurde jedesmal anders gelöst. So sind zum Beispiel mehrere Sätze unangetastet geblieben, und

die Gambe wurde im Bass, so zu sagen, an die Leine gelegt: im ersten und dritten Satz von BWV 525, im zweiten Satz von BWV 526, in den Schlusssätzen von BWV 529 und BWV 530. Das *Lente* von BWV 530 schien mir mit seinem blumig verschnörkelten Charakter besonders geeignet für eine Struktur wie die von Bachs Sonaten für Violine und Cembalo, wo das Cembalo eine der Oberstimmen und in der linken Hand den Bass übernimmt. Bach hat den ersten Satz von BWV 528 einer Kantate entnommen, die im Original mit Oboe d'amore und Viola da gamba besetzt war, darum genügte es, die Oboe durch die Violine zu ersetzen. BWV 525 wurde von Es-Dur, das für die Saiteninstrumente nicht so bequem ist, nach F-Dur transponiert, das ihnen liegt. Das konzertmäßige einleitende *Vivace* von BWV 530 wurde am gründlichsten bearbeitet: Es enthält drei Passagen, in denen die typische Klavierfiguration des Originals auf den Violinen nicht funktioniert hätte (übrigens ist es faszinierend zu sehen, wie Bach diese drei scheinbar ähnlichen Passagen durchführt); darum übernimmt an den betreffenden Stellen das Cembalo die Führung, und wir haben für Konflikt und Auflösung sorgende Violinstimmen

hinzugefügt, wie sie oft in Bachs Cembalokonzerten vorkommen.

Ich hoffe, dass wir zum Vergnügen der Zuhörer wie der Musiker mit unserer Instrumentierung für genügend Abwechslung gesorgt haben; allerdings werde ich das Gefühl nicht los, dass einer meiner Beweggründe, sie so bunt zu mischen, darin bestand, dass ich selbstsüchtig bin und einige der herrlichen Oberstimmen für mich behalten wollte. Bach und die Violinen werden es mir hoffentlich verzeihen.

© 2000 Richard Boothby

Übersetzung: Anne Steeb/Bernd Müller

The Purcell Quartet wurde 1983 gegründet; das Repertoire seiner Mitglieder umfaßt die gesamte Skala der barocken Musik, und sie

sind vor allem auf dem Gebiet der Kammermusik des Barocks führend geworden. 1999, im Rahmen einer umfangreichen Japan-Tournee, inszenierten sie Monteverdis letzte Oper, *L'incoronazione di Poppea*, und hatten davor ein sehr gut kritisierendes, komplett ausverkauftes Bach-Wochenende in der Wigmore Hall, London, veranstaltet. Im Lauf ihrer siebzehnjährigen Zusammenarbeit ist die Gruppe weltweit aufgetreten, unter anderem in den USA, Chile, Bolivien, Kolumbien, Peru, in der Türkei, in allen Ländern Europas sowie seit über zehn Jahren in regelmäßigen Japan-Tourneen. Zu ihren Zukunftsplänen gehören eine Neuinszenierung von Monteverdis *Orfeo*, Purcells *Dido and Aeneas* und ein Bach-Wochenende in der Wigmore Hall zum Gedenken an sein zweihundertfünfzigstes Todesjahr.



### Bach: Sonates en trio, BWV 525–530

Les six sonates BWV 525–530 de J.S. Bach sont considérées depuis longtemps comme l'un des sommets du répertoire de l'orgue. L'ingéniosité avec laquelle un moyen d'expression contrapuntique s'adapte aux attentes expressives et formelles de la sonate en trois mouvements rivalise avec les exigences techniques imposées à l'instrumentiste. Pour ce dernier, la difficulté ne réside pas tant dans l'indépendance entre les trois lignes contrapuntiques que dans le maintien de la stabilité rythmique dans de telles conditions.

On a souvent affirmé que Bach n'avait pas composé ces œuvres pour l'orgue, mais pour le clavicorde à pédalier ou pour le clavecin à pédalier. Il semblerait que Bach ait eu en sa possession un clavicorde à deux claviers et pédalier, mais l'idée selon laquelle il aurait également possédé un clavecin à pédalier ne semble pas fondée. Les organistes utilisaient certainement le clavicorde à pédalier comme instrument de travail et il n'y a aucune raison de contester que ces œuvres, comme le reste du répertoire de l'orgue, puissent être jouées sur cet instrument. Mais il ne faudrait pas

déduire de la mention "à 2 Clav. e Pedal" portée par Bach au début de chaque sonate qu'elle implique le clavicorde en particulier, et les ressources de l'orgue pour différencier les divers plans sonores lui donnent un avantage décisif sur les autres instruments à clavier. En outre, les rares exemples d'écriture en trio dans les chorals liturgiques (sans compter la mention équivalente en tête de l'une de ses œuvres les plus grandioses, la Passacaille, BWV 582) fournit une bonne raison d'accepter l'orgue comme l'instrument auquel il destinait ces sonates.

Cependant, un au moins des mouvements de ces sonates tire son origine d'une autre œuvre de Bach, la *Sinfonia* de la Cantate BWV 76, composée pour hautbois d'amour, viole de gambe et continuo; et Bach a réutilisé un autre mouvement dans le Concerto pour flûte, violon et clavecin, BWV 1044. En outre, il a fait appel au langage du trio dans plusieurs œuvres écrites pour d'autres instruments. Pour toutes ces raisons, il ne faut en aucun cas écarter la possibilité d'exécuter ces sonates sous forme de trios instrumentaux. Cette possibilité met

l'accent, s'il est besoin, sur la facilité avec laquelle on peut opérer un changement de moyen d'expression comme caractéristique de la musique baroque, facilité soulignée notamment par Bukofzer.

Sous forme de recueil, les sonates semblent dater des premières années que Bach passa à Leipzig, peut-être de la fin des années 1720, même si plusieurs mouvements étaient initialement destinés à d'autres instruments à clavier. Selon Forkel, Bach les composa pour son fils aîné, Wilhelm Friedemann, et il est certain qu'elles ont un caractère assez didactique. Dans l'ensemble, les trois premières sonates impliquent une exécution plus directe que les trois dernières; en outre, elles sont peut-être moins complexes sur le plan intellectuel. La conclusion fuguée de la deuxième sonate pourrait être considérée comme une exception à ce principe et, en fait, le second groupe d'œuvres ne comprend pas de mouvement lent plus étendu que l'*Adagio* à 12/8 merveilleusement prolongé de la première sonate. D'autre part, la cinquième sonate commence de façon aussi enjouée que la deuxième; pourtant son premier mouvement est une structure ternaire d'un certain poids, son mouvement lent est plus développé que son homologue du premier

groupe de sonates, et le finale est un tour de force de rigueur contrapuntique, bien qu'il soit écrit dans un langage *concertante*. Les mouvements extrêmes de la quatrième sonate ont un caractère presque obsessionnel, alors que la dernière œuvre parvient à allier une densité de pensée et un état d'esprit entièrement positif dans ses mouvements extrêmes. Seul le mouvement médian de la quatrième sonate, dont il existe deux versions antérieures, adopte l'attitude plus détendue du premier groupe.

Même si l'on peut établir une distinction très prononcée entre les deux groupes d'œuvres, elles partagent néanmoins de nombreuses caractéristiques communes. La majorité des mouvements, les mouvements lents comme les mouvements rapides, allient des éléments fugués et des éléments apparentés au concerto en exposant le matériel principal de manière fuguée sur une basse indépendante, puis en se conformant à un principe formel dominant, compatible avec la convention de la fugue, sans être pour autant dicté par elle. Par exemple, le premier mouvement de la première sonate (à l'origine en mi bémol majeur) prolonge le début fugué pour former une "ritournelle", qui est ensuite clairement suivie d'un matériel à épisodes (celui-ci lui est pourtant étroitement

apparenté). Peu après, la ritournelle est reprise à la dominante; elle module et s'étend à une cadence finalement écrite à la sus-tonique mineure. Le matériel à épisodes revient, s'étend à son tour, puis se greffe habilement à la conclusion de la ritournelle pour terminer le mouvement. Le deuxième mouvement de la même sonate, comme plusieurs autres, allie fugue et forme binaire. Le finale de la deuxième sonate, déjà mentionné pour son caractère plus ouvertement fugué, introduit un véritable second fugato, qui alterne ensuite avec des versions modifiées de l'original pour créer une sorte de rondo fugué.

Ce procédé fugué, ou quasi-fugué, assez courant dans d'autres exemples d'écriture contrapuntique de Bach, est si prédominant que les moments où il s'en écarte ressortent avec une force considérable. La deuxième sonate, par exemple, commence par une idée joviale en tierces parallèles sur une basse sautillante. Mais, même ici, après s'être étendue pour former une ritournelle, le procédé fugué revêt la forme d'une série d'épisodes. Le début de la cinquième sonate fait pareillement appel aux arpèges et à l'écriture parallèle dans les parties supérieures, pour amorcer, cette fois, une structure da capo, alors que le premier

mouvement de la sixième sonate commence sa ritournelle avec de puissants unissons. L'atmosphère pastorale du mouvement central de la troisième sonate est créée au début par l'utilisation de tierces parallèles, une fois encore, sur une pédale de tonique.

Le premier mouvement de la quatrième sonate est sans doute le plus attrayant sur le plan formel. Il commence par une courte introduction lente; l'idée initiale est ensuite imitée, non pas, comme à l'habitude dans les mouvements fugués, à la quinte ou à la quarte, mais à l'octave. En outre, ce matériel initial contient deux éléments distincts qui prennent tous deux un caractère d'épisode au cours du mouvement. Le résultat est une pièce exceptionnellement unifiée, même s'il faut reconnaître qu'elle est relativement courte.

Le plaisir que prenait Bach à maîtriser les formes fuguées et concertantes n'est nulle part aussi manifeste que dans cet ensemble de sonates en trio, où la variété d'atmosphères et de formes que l'on peut obtenir dans le contexte d'un langage essentiellement contrapuntique ne cessera jamais d'étonner.

© 2000 John Caldwell  
Traduction: Marie-Stella Pâris

### A propos des transcriptions

Quand je joue ces sonates en trio en concert, il m'est parfois donné de suggérer au public que la musique est trop bonne pour être laissée seulement aux organistes; mais bien que ces œuvres méritent sans aucun doute un plus large public, le fait qu'elles nécessitent ici quatre instrumentistes alors qu'à l'origine elles sont laissées au soin d'un seul musicien donne bien à réfléchir.

J'ai transcrit à l'origine la Sonate BWV 529 pour violon, hautbois, viole de gambe et continuo quand j'étais étudiant à Salzbourg en 1981, et certains aspects de cet arrangement plus difficile (pour convenir au hautbois) demeurent dans la présente version pour deux violons, en particulier la transposition dans le ton de ré majeur. L'idée de base de conserver généralement la tessiture de l'original en donnant à la viole (dans ces interprétations, une viole de gambe pour être précis) plusieurs solos est suivie tout au long des arrangements; cependant, elle a été amplifiée afin d'inclure deux mouvements entiers dans lesquels la viole prend l'une des parties supérieures: l'*Adagio* de la Sonate BWV 525 (où la partie de violon est transposée d'une octave plus bas) et le premier mouvement de la Sonate BWV 528.

Chacune des sonates en trio présentèrent des défis très différents des autres, et diverses solutions furent trouvées: par exemple, plusieurs mouvements ont été laissés intacts avec la viole confinée à la basse: le premier et le troisième mouvement de la Sonate BWV 525, le deuxième mouvement de la Sonate BWV 526, le dernier mouvement de la Sonate BWV 529, le dernier mouvement de la Sonate BWV 530. Le *Lente* de la Sonate BWV 530, aussi fleuri et compliqué qu'il apparaisse, sembla particulièrement adapté au genre de texture que l'on rencontre dans les Sonates pour violon et clavecin de Bach, où le clavecin prend l'une des voix supérieures et sa main gauche joue la ligne de basse. Bach prit le premier mouvement de la Sonate BWV 528 d'une cantate, originalement pour hautbois d'amour et viole de gambe, aussi il fut suffisant de remplacer le hautbois par le violon. La Sonate BWV 525 a été transposée de mi bémol majeur, un ton qui ne convient pas vraiment aux cordes, en fa majeur, qui lui est parfait. Le caractère concertant du premier mouvement, *Vivace*, de la Sonate BWV 530 reçoit le plus important traitement de tous; il y a trois passages où les figurations typiques du clavier de l'original ne sonneraient pas bien aux violons (il est fascinant de voir comment Bach développe

ces trois passages en apparence semblables); aussi, le clavecin prend la partie de ces trois passages auxquels nous avons ajouté le genre de lignes entrechoquées et résolvantes des parties de violons que l'on rencontre souvent dans ses concertos pour clavecin.

J'espère que nous sommes parvenus à créer une variété suffisante dans nos instrumentations, pour la joie des auditeurs et des interprètes; toutefois, je ne puis échapper au sentiment que l'une des raisons pour lesquelles je les ai réalisées de cette manière fut de m'octroyer égoïstement quelques-unes des merveilleuses lignes des parties supérieures. J'espère que Bach et les violons me pardonneront.

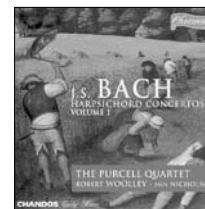
© 2000 Richard Boothby  
Traduction: Francis Marchal

**The Purcell Quartet** a été fondé en 1983; son répertoire recouvre toute la musique

baroque; il s'est particulièrement affirmé comme chef de file dans le domaine de la musique de chambre baroque. En 1999, ce quatuor a monté le dernier opéra de Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, lors d'une grande tournée au Japon, après avoir présenté à guichet fermé un Weekend-Bach, largement acclamé par la critique, au Wigmore Hall de Londres. Au cours des dix-sept années qu'ils ont passé ensemble, les membres de ce quatuor ont fait des tournées dans le monde entier, notamment aux Etats-Unis, au Chili, en Bolivie, en Colombie, au Pérou, en Turquie et dans toute l'Europe; ils se sont régulièrement produits au Japon pendant plus de dix ans. Au nombre de leurs projets figurent une nouvelle production de l'*Orfeo* de Monteverdi, *Dido and Aeneas* de Purcell et un Weekend-Bach au Wigmore Hall de Londres pour commémorer la date exacte du 250e anniversaire de la mort de Bach.

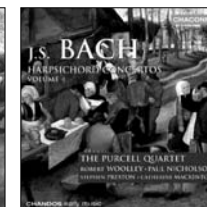
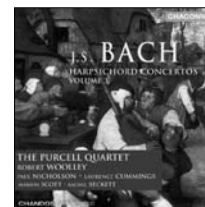
### Also available

**Bach**  
Harpischord Concertos,  
Vol. 1  
Chan 0595



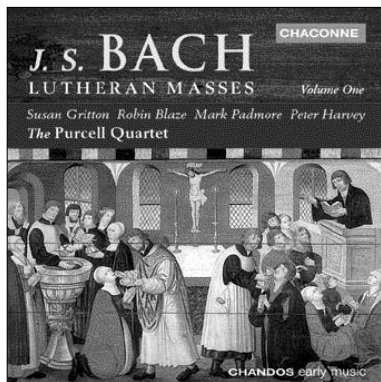
**Bach**  
Harpischord Concertos,  
Vol. 2  
Chan 0611

**Bach**  
Harpischord Concertos,  
Vol. 3  
Chan 0636

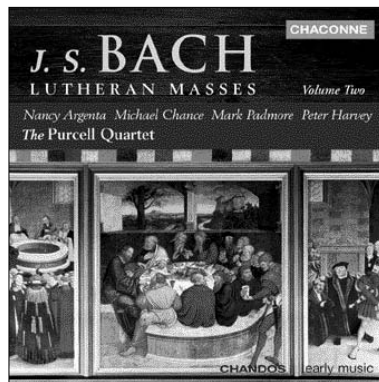


**Bach**  
Harpischord Concertos,  
Vol. 4  
Chan 0641

### Also available



**Bach**  
Lutheran Masses,  
Vol. 1  
Chan 0642



**Bach**  
Lutheran Masses,  
Vol. 2  
Chan 0653

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: [chandosdirect@chandos.net](mailto:chandosdirect@chandos.net) Website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

#### 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'.

**Recording producer** Martin Compton

**Sound engineer** Anthony Howell

**Editor** Jonathan Cooper

**Recording venue** Orford Church, Suffolk; 8–10 December 1997

**Front cover** © Images

**Back cover** Photograph of The Purcell Quartet by Hanya Chlala

**Design** Sean Coleman

**Booklet typeset** by Michael White-Robinson

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

© 2000 Chandos Records Ltd

© 2000 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU

BACH: TRIO SONATAS, BWV 525–530 - The Purcell Quartet

CHANDOS  
CHAN 0654

20bit

CHACONNE DIGITAL

CHAN 0654

**Johann Sebastian Bach** (1685–1750)

Arranged by Richard Boothby

- |         |  |       |
|---------|--|-------|
| 1 - 3   | <b>Trio Sonata, BWV 525</b><br>in E flat major • Es-Dur • mi bémol majeur<br>(transposed to F major • F-Dur • fa majeur) | 13:05 |
| 4 - 6   | <b>Trio Sonata, BWV 526</b><br>in C minor • c-Moll • ut mineur   | 10:16 |
| 7 - 9   | <b>Trio Sonata, BWV 527</b><br>in D minor • d-Moll • ré mineur   | 13:14 |
| 10 - 12 | <b>Trio Sonata, BWV 528</b><br>in E minor • e-Moll • mi mineur   | 8:53  |
| 13 - 15 | <b>Trio Sonata, BWV 529</b><br>in C major • C-Dur • ut majeur<br>(transposed to D major • D-Dur • ré majeur)             | 13:08 |
| 16 - 18 | <b>Trio Sonata, BWV 530</b><br>in G major • G-Dur • sol majeur   | 13:27 |

TT 72:40

DDD

**The Purcell Quartet:**

Catherine Mackintosh violin

Catherine Weiss violin

Richard Boothby viola da gamba

Robert Woolley harpsichord

CHANDOS RECORDS LTD  
Colchester, Essex, England

LC 7038

© 2000 Chandos Records Ltd © 2000 Chandos Records Ltd  
Printed in the EU

BACH: TRIO SONATAS, BWV 525–530 - The Purcell Quartet

CHANDOS  
CHAN 0654