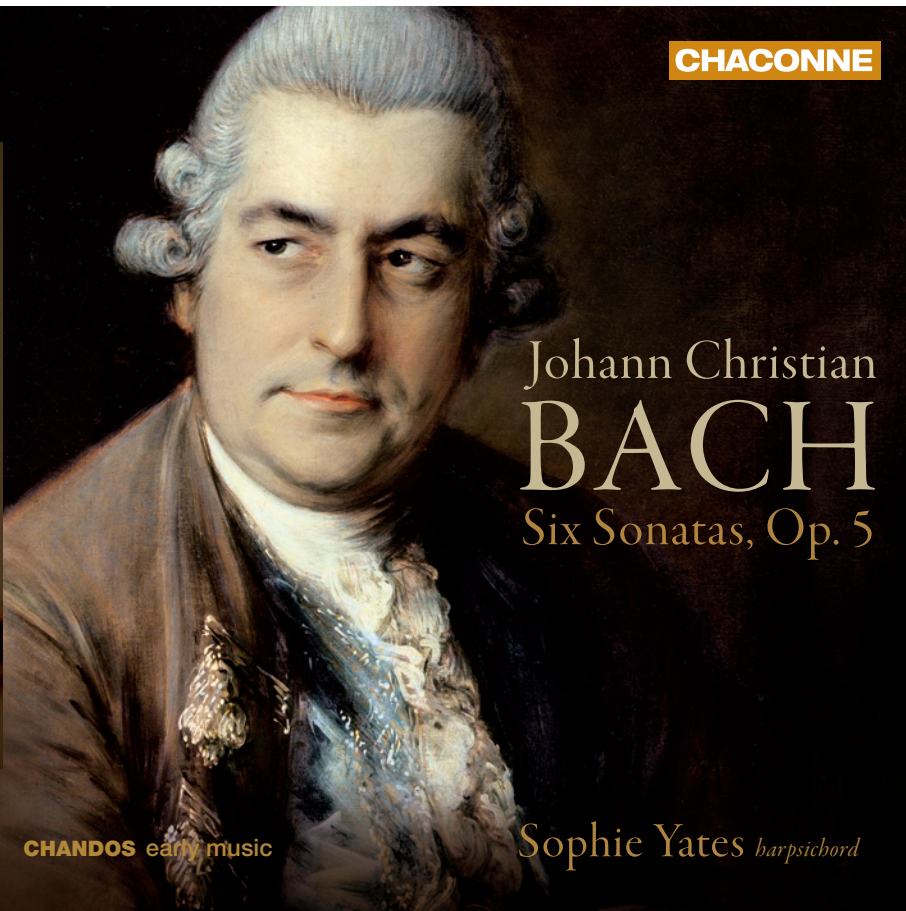




CHAN 0762

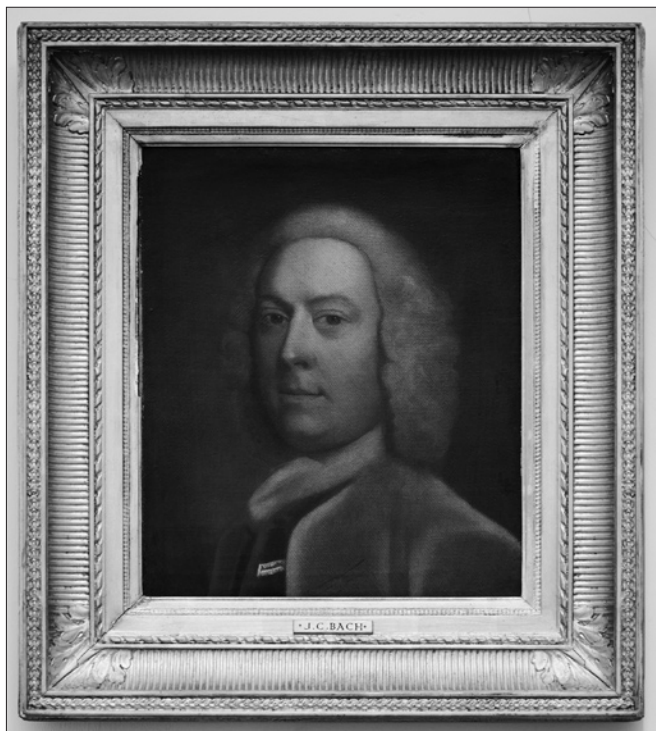


CHACONNE

Johann Christian
BACH
Six Sonatas, Op. 5

CHANDOS early music

Sophie Yates *harpsichord*



Photograph by Tas Kyprianou © Trinity College of Music / Lebrecht Music & Arts Photo Library

Johann Christian Bach

Johann Christian Bach (1735 – 1782)

Six Sonatas, Op. 5 (1766)

Sonata I, Op. 5 No. 1, W: A 1 8:31
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur

- | | | |
|---|----------------------|------|
| 1 | I Allegretto | 5:06 |
| 2 | II Tempo di minuetto | 3:25 |

Sonata II, Op. 5 No. 2, W: A 2 14:00
in D major • in D-Dur • en ré majeur

- | | | |
|---|---------------------|------|
| 3 | I Allegro di molto | 6:32 |
| 4 | II Andante di molto | 4:07 |
| 5 | III Minuetto | 3:17 |

Sonata III, Op. 5 No. 3, W: A 3 11:03
in G major • in G-Dur • en sol majeur

- | | | |
|---|---------------|------|
| 6 | I Allegro | 5:32 |
| 7 | II Allegretto | 5:26 |

Sonata IV, Op. 5 No. 4, W: A 4			11:28
in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur			
[8]	I Allegro		6:57
[9]	II Rondeaux. Allegretto		4:28
Sonata V, Op. 5 No. 5, W: A 5			11:14
in E major • in E-Dur • en mi majeur			
[10]	I Allegro assai		6:11
[11]	II Adagio		3:05
[12]	III Prestissimo		1:55
Sonata VI, Op. 5 No. 6, W: A 6			10:54
in C minor • in c-Moll • en ut mineur			
[13]	I Grave –		3:08
[14]	II Allegro moderato		3:18
[15]	III Allegretto		4:26
			TT 67:48
Sophie Yates harpsichord			

J.C. Bach: Six Sonatas, Op. 5

Cultural life in London underwent a period of profound change during the eighteenth century. Theatres and concert halls were small and few at the beginning of the century, intended for intimate audiences of courtiers and their friends. By the 1750s, theatres such as New Covent Garden were being built to accommodate the greater number of educated members of the new middle class, for whom attending cultural events was part of their daily life. Socially, Londoners began to aspire to a degree of refinement that could only be gained from artistic and intellectual pursuits. They attained it in private, by reading, studying art and playing music, and shared their social accomplishments in public, at the new libraries, galleries, museums and concert halls.

The rise in popularity of the pleasure gardens at Vauxhall and Ranelagh and the opening of assembly rooms required new orchestras and gave a context for the establishment of a new kind of concert series. Alongside the demand for contemporary music, there was also a surprisingly vigorous interest in the performance of music by sixteenth- and seventeenth-century

composers, and the original Academy of Ancient Music was formed to cater for this taste. In 1760, drawn to London by this boom in all things cultural, Johann Christian Bach was appointed musical director of the Italian Opera at the King's Theatre in the Haymarket, and music master to Queen Charlotte.

Bach had several professional duties, and they included teaching, performing, and producing attractive and accessible works for the amusement and education of his royal pupil. In addition, with his compatriot Karl Abel, a viol-player and composer also working in London at the time, he set up the first public subscription concert series. The international perspective which these composers shared meant that well-known musicians from all over Europe were invited to play, to great acclaim and financial success, and the concert series as we know it today was born.

In *A General History of Music*, Charles Burney had this to say of Bach:

In general, his compositions for the pianoforte are such as ladies can execute with little trouble; and the allegros rather resemble bravura songs, than

instrumental pieces for the display of great execution.

However, this is not the case of all the Opus 5 sonatas. The last two in particular are more challenging, full of character and innovation, whilst all the sonatas display Bach's typical charm and delicacy.

Although Johann Christian Bach received much of his early training from his brother Carl Philipp Emanuel rather than from his illustrious father, the younger son did not follow his brother's lead into the *empfindsamer* style. Instead he synthesised influences from Italy – where he had studied the composition of vocal music and was for a time organist of Milan cathedral – and from the new Mannheim school. We know that at Mannheim, Mozart admired the keyboard writing of J.C. Bach, and he seems to have felt a kind of musical kinship with him. Mozart certainly taught and recommended the Opus 5 sonatas and even arranged them with his own cadenzas.

Taking the sonatas in the Opus 5 set by Bach individually, we can see various features of his own compositional style evolving along with the tastes of the educated bourgeois who constituted his audience.

Sonata I, for example, contains a *crescendo* marking, which was a very new idea to apply

to solo instrumental music, and brings up the question of the instrument for which the sonatas were intended. At the end of the eighteenth century, in London, the piano and harpsichord were equally popular; the former was prized for its soft, expressive qualities but harpsichords continued to be made until the turn of the century, with innovations such as machine stops and Venetian swell devices designed to rival the piano's capacity for dynamic gradation. On the title page of the Opus 5 sonatas, Bach mentions both instruments and it seems that he would have been equally at home with both. I enjoy playing music of the later eighteenth century on the harpsichord because I feel that the instrument shows off the freshness of the ideas to greater advantage. Whilst we cannot put ourselves in the place of an eighteenth-century audience and experience Bach's new Mannheim mannerisms with quite the shock that they might have felt, the harpsichord can provide a musical context in which the novelty of the writing retains its originality.

The extrovert vitality of the beginning of **Sonata II** always reminds me of the work of J.C. Bach's highly popular English contemporary Thomas Arne. He, too, was a beneficiary of the cultural boom in eighteenth-century London, composing

and performing at the theatres and pleasure gardens to great acclaim. The second sonata exploits contrasting dynamics and textures in what must have seemed a very modern way, and the touching melody of the *Andante di molto* is redolent of an Italianate vocal style that was becoming very popular in instrumental writing.

The second movement of **Sonata III** is a set of four variations in which Bach displays his inventiveness. The original melody has a distinctly melancholy air, but Bach then divides it into smaller note values, underpins it with octaves in the bass, turns it into triplets and decorates it with ornaments. Over the four variations he subtly and gradually changes the theme's character into something much more flighty and exciting, before returning poignantly to the original again at the end.

Here, and in **Sonata IV**, we see the use of another fashionable device, the 'Scotch snap'. Purcell had popularised this rhythm a century earlier but for Bach the association may again have been with Italy and composers such as Sammartini, who had greatly influenced him earlier in his life. Like Domenico Scarlatti, whose keyboard sonatas enjoyed huge popularity in London, J.C. Bach used the full compass of the keyboard. His wide-ranging

effects also call for the use of the sweet-sounding buff stop which places soft pieces of leather against the string to damp some of its resonance and produce a more harp-like sound. This works particularly well in the beautiful *Adagio* of **Sonata V**, contrasting well with the fast, brilliant writing of the first and last movements.

Sonata VI, the last in the set, is by far the most original, containing both archaic and extremely forward-looking elements of style. At the time, the fugal movement of this work must have been very interesting to the London audience, with its taste for 'ancient music', and the first movement is so dramatic that it seems to foreshadow the early romantic taste for *Sturm und Drang*! Bach ends the sonata, and the set, with a typically poignant *Allegretto* movement, full of nostalgia, and the telling use of melody that always characterises his very particular style.

© 2009 Sophie Yates

Described by *Gramophone* as 'hugely talented' and by *BBC Music* as playing 'with exceptional poise', **Sophie Yates** began her early musical education at Chetham's School of Music and progressed to the Royal College of Music and the Sweelinck Academie at the

Conservatorium of Amsterdam. Having won the international Erwin Bodky competition at the Boston Early Music Festival, she toured and broadcast throughout the eastern states of America, and now performs regularly around Europe, the United States and Japan, having also visited Morocco, Syria and Western Australia. She has given recitals at the Wigmore Hall, London, and at the international festivals of Flanders, Biella, Utrecht, York and Mafra, as well as the Quincena Musical in San Sebastián and the South Bank and Lufthansa festivals in London. A passionate performer on original instruments, she plays regularly at the Royal College of Music Museum, Benton Fletcher Collection at Fenton House, Russell Collection in Edinburgh and Cobbe Collection at Hatchland's Park, and has devised programmes in such historical settings

as the Rubenshuis in Antwerp, Ingatestone Hall in Essex (former refuge of William Byrd), Bishop's Palace in Basel, Rosenberg Castle in Copenhagen and National Portrait Gallery in London. As an expert in early English keyboard music she has performed on most of the playable virginals surviving in Britain. Sophie Yates has taught and examined at the Royal College of Music, Royal Welsh College of Music and Drama, Birmingham Conservatoire, University of Western Australia, Radley College, and King's School, Canterbury. She also gives master-classes and coaches professional pianists in period performance practice. As a recording artist, she has worked with the BBC on a wide range of projects, and has made a series of solo CDs for Chandos, many of which have won international awards.

J.C. Bach: Sechs Sonaten op. 5

Das Londoner Kulturleben durchlief im achtzehnten Jahrhundert eine Periode tief greifender Veränderungen. Zu Beginn des Jahrhunderts waren die wenigen Theater und Konzertsäle noch klein, gedacht für Höflinge und ihre Freunde im intimen Kreis. Doch um die 1750er-Jahre entstanden Theaterbauten wie New Covent Garden, um die größere Zahl gebildeter Mitglieder der neuen Mittelschicht aufzunehmen, für die der Besuch von Kulturveranstaltungen nun zum Alltag gehörte. Gesellschaftlich begannen Londoner ein Maß an Kultiviertheit anzustreben, das sich nur durch künstlerische und intellektuelle Betätigung erreichen ließ. Sie zielten darauf im Privatleben ab, indem sie Bücher lasen, sich mit Kunst beschäftigten und Musik machten, und in der Öffentlichkeit zeigten sie ihre gesellschaftlichen Errungenschaften in den neuen Bibliotheken, Galerien, Museen und Konzertsälen.

Die zunehmende Beliebtheit der Vergnügungsparks von Vauxhall und Ranelagh sowie der neu eröffneten Versammlungssäle erforderte zusätzliche

Orchester und bildete den Kontext für die Entstehung einer neuen Art von Konzertreihen. Neben der Nachfrage nach zeitgenössischer Musik entwickelte sich ein erstaunlich eingehendes Interesse an der Darbietung von Musik des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, und die ursprüngliche Academy of Ancient Music entstand, um diesen Bedarf zu decken. Im Jahre 1760 wurde Johann Christian Bach, der sich wegen dieser kulturellen Hochkonjunktur nach London hingezogen fühlte, zum Musikdirektor der Italienischen Oper am King's Theatre in Haymarket und zum Musiklehrer der Königin Charlotte ernannt.

Bach hatte nun verschiedene berufliche Pflichten, darunter das Lehren, Aufführen und Erstellen attraktiver, eingängiger Werke zur Erbauung und Förderung seiner königlichen Schülerin. Daneben gründete er zusammen mit seinem Landsmann, dem damals ebenfalls in London tätigen Gambisten und Komponisten Karl Abel, die erste öffentliche Serie von Abonnementskonzerten. Die gemeinsame

internationale Perspektive dieser beiden Komponisten führte dazu, dass bekannte Musiker aus ganz Europa zur Teilnahme eingeladen wurden, was den Konzerten sowohl Anerkennung als auch finanziellen Erfolg einbrachte, und damit wurde die uns heute geläufige Form der Konzertreihe aus der Taufe gehoben.

In seiner Musikgeschichte *A General History of Music* wusste Charles Burney zu Bach folgendes zu sagen:

Insgesamt sind seine Kompositionen für das Pianoforte solcherart, dass Damen sie ohne große Schwierigkeiten ausführen können; und die Allegri gleichen eher Bravourliedern als Instrumentalstücken zur Schaustellung großartiger Interpretation.

Das gilt jedoch nicht für alle Sonaten in Opus 5. Insbesondere die letzten beiden sind anspruchsvoller, charaktervoll und innovativ, und sämtliche Sonaten zeugen von dem für Bach typischen Charme und Feingefühl.

Obwohl Johann Christian Bach seine frühe Ausbildung größtenteils von seinem Bruder Carl Philipp Emanuel statt von seinem berühmten Vater erhielt, folgte der jüngere Sohn nicht dem Vorbild seines Bruders in der Übernahme des so genannten empfindsamen Stils. Stattdessen

verband er Einflüsse aus Italien – wo er das Komponieren von Vokalmusik studiert und einige Zeit als Domorganist in Mailand gedient hatte – und der neuen Mannheimer Schule. Wir wissen, dass Mozart in Mannheim die Klaviermusik von J.C. Bach bewunderte, und er hat womöglich eine Art musikalischer Verwandtschaft mit Bach gespürt. Jedenfalls lehrte und empfahl Mozart die Sonaten Opus 5 und arrangierte sie sogar mit eigenen Kadenzen.

Wenn wir die in Bachs Opus 5 enthaltenen Sonaten jeweils für sich nehmen, ist zu erkennen, wie sein eigener Kompositionsstil sich zusammen mit dem Geschmack seines Publikums, des Bildungsbürgertums, entwickelte.

Die **Sonate I** enthält beispielsweise eine *Crescendo*-Anweisung, was im Bezug auf Instrumentalmusik für ein Soloinstrument ein ganz neuartiger Einfall war und die Frage aufwirft, für welches Instrument die Sonaten gedacht waren. Gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts waren in London das Klavier und das Cembalo gleichermaßen beliebt; ersteres wurde für seinen zarten, ausdrucksvollen Klang gepriesen, doch wurden Cembali bis zum Ende des Jahrhunderts hergestellt, mit Neuerungen wie Registriervorrichtungen ("machine

stop") und Rollschwellern ("Venetian swell"), die dazu gedacht waren, der Fähigkeit des Klaviers zu dynamischer Abstufung nachzueifern. Auf dem Titelblatt der Sonaten op. 5 nennt Bach beide Instrumente, und er war wohl mit beiden gleichermaßen vertraut. Ich spiele Musik des späten achtzehnten Jahrhunderts gern auf dem Cembalo, weil ich meine, dass das Instrument die Frische der Motive besser zur Geltung bringt. Auch wenn wir uns nicht in die Welt eines Publikums des achtzehnten Jahrhunderts versetzen können, um Bachs neuartige Mannheimer Manierismen mit der gleichen Schockwirkung zu erleben, die ein solches verspürt haben mag, kann das Cembalo doch einen musikalischen Kontext schaffen, in dem die kompositorische Neuartigkeit ihre Originalität beibehält.

Die extravertierte Vitalität am Anfang der **Sonate II** erinnert mich immer an das Schaffen von J.C. Bachs damals besonders beliebtem englischen Zeitgenossen Thomas Arne. Auch der profitierte vom kulturellen Aufschwung im London des achtzehnten Jahrhunderts als gefeierter Komponist und Interpret in den Theatern und Vergnügungsparks. Die zweite Sonate nutzt kontrastierende Dynamik und Texturen auf eine Art, die damals sehr modern gewirkt

haben muss, und die ergreifende Melodie des *Andante di molto* erinnert stark an einen italienisch beeinflussten Gesangsstil, der zu dieser Zeit in Instrumentalkompositionen immer beliebter wurde.

Der zweite Satz der **Sonate III** besteht aus einer Gruppe von vier Variationen, in denen Bach seine Erfindungsgabe zur Schau stellt. Die Ursprungsmelodie wirkt ausgesprochen melancholisch, doch dann teilt Bach sie in kürzere Notenwerte auf, unterlegt sie mit Bassoktaven, verwandelt sie in Triolen und verziert sie mit Ornamentik. Im Verlauf der vier Variationen wandelt er den Charakter des Themas subtil und allmählich in etwas viel Kapriziöseres und Aufregendes um, ehe er am Ende ergreifenderweise zum Original zurückkehrt.

Hier und in der **Sonate IV** nehmen wir die Verwendung eines weiteren modischen Kunstgriffs wahr, nämlich des auch als "lombardischer Rhythmus" bekannten *Scotch Snap*. Purcell hatte diesen Rhythmus bereits hundert Jahre zuvor popularisiert, doch Bach mag hier wieder an seine Verbindung zu Italien gedacht haben, und zu Komponisten wie Sammartini, der ihn in früheren Zeiten stark beeinflusst hatte. Wie Domenico Scarlatti, dessen Klaviersonaten in London hohes Ansehen genossen, nutzte

J.C. Bach den ganzen Tonumfang des Tasteninstruments. Seine weit ausholenden Effekte verlangen auch den Einsatz des lieblich klingenden Lautenzugs, der weiche Lederstücke an die Saiten legt, um teilweise die Resonanz zu dämpfen und einen der Harfe ähnlicheren Klang zu erzeugen. Dies erweist sich besonders wirkungsvoll im wunderbaren *Adagio* der **Sonate V** als Gegensatz zur schnellen, brillanten Stimmführung des ersten und letzten Satzes.

Die **Sonate VI**, das letzte Stück der Reihe, ist bei weitem die originellste, denn sie enthält sowohl archaische als auch weit voraus blickende Stilelemente. Zu jener Zeit muss der fugale Satz dieses Werks für das Londoner Publikum mit seiner Vorliebe für "alte Musik" besonders interessant geklungen haben, und der Kopfsatz ist so dramatisch, dass er die frühromantische Vorliebe für Sturm und Drang vorwegzunehmen scheint! Bach beschließt die Sonate, und damit die Gruppe, mit einem typisch ergreifenden *Allegretto*-Satz voller Nostalgie, mit jenem wirkungsvollen Einsatz von Melodik, die stets seinen ganz besonderen Stil kennzeichnet.

© 2009 Sophie Yates
Übersetzung: Bernd Müller

Sophie Yates ist von der Zeitschrift *Gramophone* als "ungeheuer begabt" beschrieben worden, ihr Spiel in *BBC Music* als "außerordentlich selbstsicher". Sie begann ihre frühe musikalische Ausbildung an der Chetham's School of Music in Manchester, um ihre Studien am Londoner Royal College of Music und in Amsterdam an der Sweelinck Academie des dortigen Konservatoriums fortzusetzen. Nachdem sie beim Boston Early Music Festival den internationalen Erwin-Bodky-Wettbewerb gewonnen hatte, unternahm sie Konzertreisen und Rundfunkübertragungen in den Ostküstenstaaten der USA und tritt heute regelmäßig in ganz Europa, den Vereinigten Staaten und Japan auf; außerdem hat sie in Marokko, Syrien und Westaustralien gespielt. Sie hat Recitals in der Londoner Wigmore Hall sowie bei den internationalen Festspielen von Flandern, Biella, Utrecht, York und Mafra gegeben, daneben bei der Quincena Musical in San Sebastián und in London beim South-Bank- und Lufthansa-Festival. Als passionierte Interpretin auf Originalinstrumenten spielt sie regelmäßig auf Instrumenten in den Sammlungen des Museums des Royal College of Music, der Benton Fletcher Collection in Fenton House, der Russell Collection von Edinburgh

und der Cobbe Collection in Hatchland's Park, außerdem hat sie Programme für historisch bedeutsame Schauplätze wie das Rubenshuis in Antwerpen, Ingatestone Hall in der englischen Grafschaft Essex (der einstigen Zuflucht von William Byrd), den Bischofspalast von Basel, das Kopenhagener Schloss Rosenborg und die National Portrait Gallery in London erstellt. Als Expertin für frühe englische Klaviermusik hat sie auf den meisten in Großbritannien erhaltenen, heute noch bespielbaren Virginalen musiziert. Sophie Yates ist als Lehrkraft

und Prüferin am Royal College of Music, am Royal Welsh College of Music and Drama, am Konservatorium von Birmingham, an der University of Western Australia, am Radley College und an der King's School in Canterbury tätig gewesen. Außerdem gibt sie Meisterklassen und unterrichtet professionelle Pianisten in historischer Aufführungspraxis. Im Tonstudio hat sie für den BBC-Rundfunk an vielfältigen Projekten gearbeitet und für Chandos eine Reihe von Solo-CDs aufgenommen, von denen viele mit internationalen Preisen ausgezeichnet wurden.

J.C. Bach: Six Sonates, op. 5

La vie culturelle à Londres connut une période de profond changement au cours du dix-huitième siècle. Au début du siècle, les salles de concert et les théâtres étaient petits et peu nombreux, destinés à des auditoires intimes de courtisans et de leurs amis. Dans les années 1750, des théâtres comme le New Covent Garden furent construits pour accueillir un auditoire plus vaste de gens cultivés de la nouvelle classe moyenne; pour eux, assister à des événements culturels faisait partie de la vie quotidienne. Sur le plan social, les Londoniens commençaient à aspirer à un degré de raffinement auquel ils ne pouvaient parvenir que par le biais d'activités artistiques et intellectuelles. En privé, ils y parvenaient grâce à la lecture, l'étude de l'art et la pratique de la musique, et partageaient leur réussite sociale en public, dans les nouvelles bibliothèques, galeries, musées et salles de concert.

La popularité croissante des jardins d'agrément de Vauxhall et du Ranelagh et l'ouverture de salles de réunion nécessitèrent la création de nouveaux orchestres et engendrèrent l'établissement de séries de

concerts d'un nouveau genre. À côté de la demande de musique contemporaine, il y avait aussi un intérêt étonnement marqué pour l'exécution de la musique de compositeurs des seizième et dix-septième siècles et l'Academy of Ancient Music originale fut constituée pour satisfaire ce goût. En 1760, attiré à Londres par cette période d'expansion culturelle, Jean-Christien Bach fut nommé directeur musical de l'Opéra italien au King's Theatre à Haymarket et maître de la musique de la reine Charlotte.

J.C. Bach eut plusieurs activités professionnelles, notamment l'enseignement, l'exécution et la production d'œuvres attrayantes et accessibles pour le divertissement et l'éducation de son élève royale. En outre, avec son compatriote Karl Abel, violiste et compositeur qui travaillait aussi à Londres à cette époque, il créa la première série de concerts publics sur abonnement. Grâce à la perspective internationale dans laquelle se situaient ces compositeurs, des musiciens célèbres de toute l'Europe furent invités à s'y produire, remportant beaucoup de succès sur le plan

personnel comme sur le plan financier: les séries de concerts que nous connaissons aujourd'hui étaient nées.

Dans *A General History of Music*, Charles Burney dit de J.C. Bach:

En général, ses compositions pour le pianoforte sont telles que les dames peuvent les exécuter sans grand problème; et les allegros ressemblent plutôt à des chants de bravoure qu'à des pièces instrumentales pour la démonstration d'une grande interprétation.

Toutefois ce n'est pas le cas de toutes les sonates de l'opus 5. Les deux dernières en particulier sont plus difficiles, regorgeant de caractère et d'innovation, alors que l'ensemble des sonates montre le charme et la délicatesse caractéristiques de J.C. Bach.

Bien que Jean-Christien Bach eût reçu une grande partie de sa formation initiale de son frère Carl Philipp Emanuel plutôt que de son illustre père, le fils cadet ne suivit pas la voie de son frère dans l'*empfindsamer Stil* (le style dit "sensible"). Au contraire, il synthétisa les influences de l'Italie – où il avait étudié la composition de la musique vocale et été quelque temps organiste à la cathédrale de Milan – et de la nouvelle école de Mannheim. Nous savons qu'à Mannheim, Mozart

admira l'écriture pour clavier de J.C. Bach et semble avoir ressenti une sorte d'affinité avec lui. Mozart enseigna et recommanda certainement les sonates de l'opus 5 et les arrangea même avec ses propres cadences.

En étudiant chaque sonate de l'opus 5 de J.C. Bach, on peut voir divers aspects de son propre style de composition évoluer selon les goûts de la bourgeoisie cultivée qui constituait son auditoire.

La **Sonate no 1**, par exemple, contient une indication *crescendo*, qui était une idée très nouvelle dans le domaine de la musique instrumentale soliste et soulève la question de l'instrument auquel étaient destinées les sonates. À la fin du dix-huitième siècle, à Londres, le piano et le clavecin étaient tout aussi populaires; le premier était prisé pour ses qualités de douceur et d'expression, mais les clavecins continuèrent à être fabriqués jusqu'au début du dix-neuvième siècle, avec des innovations telles le mécanisme à pédale et les pédales d'expression conçus pour rivaliser avec la capacité de gradation dynamique du piano. Sur la page de titre des sonates, op. 5, J.C. Bach mentionne les deux instruments et il semble qu'il ait été tout aussi à l'aise avec chacun d'entre eux. J'aime jouer au clavecin la musique de la fin du dix-huitième siècle, car j'ai l'impression que cet instrument met

mieux en valeur la fraîcheur des idées. Nous ne pouvons pas nous mettre à la place d'un auditoire du dix-huitième siècle, ni éprouver le nouveau maniérisme de Mannheim avec le même choc que ces auditeurs, mais le clavecin peut fournir un contexte musical où la nouveauté de l'écriture conserve son originalité.

La vitalité extravertie du début de la **Sonate no 2** me rappelle toujours l'œuvre d'un contemporain anglais très populaire de J.C. Bach, Thomas Arne. Lui aussi bénéficia de l'essor culturel de Londres au dix-huitième siècle, composant et jouant avec beaucoup de succès dans les théâtres et les jardins d'agrément. La deuxième sonate exploite une dynamique et des textures contrastées d'une façon qui devait être très moderne à l'époque; la mélodie touchante de l'*Andante di molto* évoque le style vocal italianisé qui commençait à s'imposer dans l'écriture instrumentale.

Le second mouvement de la **Sonate no 3** se compose de quatre variations dans lesquelles J.C. Bach fait preuve de créativité. La mélodie originale est nettement mélancolique, mais J.C. Bach la divise ensuite en valeurs de notes plus courtes, l'étaye avec des octaves à la basse, la transforme en triolets et la décore avec des ornements. Au fil des quatre variations, il

transforme peu à peu le caractère du thème en quelque chose de plus volage et excitant, avant de revenir, à la fin, de manière poignante à l'original.

Ici, et dans la **Sonate no 4**, on voit l'utilisation d'un autre procédé à la mode, le "Scotch snap" (le rythme lombard). Purcell avait popularisé ce rythme un siècle plus tôt, mais pour J.C. Bach il pourrait s'agir à nouveau d'un lien avec l'Italie et des compositeurs comme Sammartini, qui l'avait beaucoup influencé lorsqu'il était plus jeune. Comme Domenico Scarlatti, dont les sonates pour clavier jouissent d'une immense popularité à Londres, J.C. Bach utilisa toute l'étendue du clavier. Ses effets de grande envergure exigent également l'utilisation du jeu de buffle, avec sa sonorité douce, jeu qui fonctionne avec des morceaux de cuir souple placés contre la corde pour étouffer une partie de sa résonance, ce qui produit un son plus proche de celui de la harpe. Cela fonctionne particulièrement bien dans le magnifique *Adagio* de la **Sonate no 5**, qui contraste bien avec l'écriture rapide et brillante des premiers et derniers mouvements.

La **Sonate no 6**, la dernière du recueil, est de loin la plus originale; elle contient à la fois des éléments archaïques et des éléments résolument tournés vers l'avenir. À cette

époque, le mouvement fugué de cette œuvre a dû paraître très intéressant aux auditeurs londoniens, avec son goût pour la "musique ancienne"; en outre, le premier mouvement est si dramatique qu'il semble annoncer la tendance au *Sturm und Drang* des premiers romantiques! Bach termine cette sonate et ce recueil avec un mouvement *Allegretto* plein de nostalgie et une utilisation éloquente de la mélodie qui caractérise toujours son style très particulier.

© 2009 Sophie Yates

Traduction: Marie-Stella Pâris

Considérée par la revue *Gramophone* comme une artiste "extrêmement douée" et par *BBC Music* comme une pianiste "d'une assurance exceptionnelle", **Sophie Yates** a commencé ses études musicales à l'École de musique de Chetham de Manchester et les a poursuivies au Royal College of Music et à l'Académie Sweelinck au Conservatoire d'Amsterdam. Après avoir remporté le Concours international Erwin Bodky au Festival de musique ancienne de Boston, elle a fait des tournées et participé à des émissions de radio dans les États de l'Est des États-Unis. Elle joue maintenant régulièrement en Europe, aux États-Unis et au Japon;

elle se rend aussi au Maroc, en Syrie et en Australie occidentale. Elle a donné des récitals au Wigmore Hall de Londres et dans les festivals internationaux des Flandres, de Biella, d'Utrecht, d'York et de Mafra, ainsi qu'à la Quincena Musical de San Sebastián et aux festivals de South Bank et de la Lufthansa à Londres. Elle se passionne pour l'exécution sur instruments d'époque et joue régulièrement au Royal College of Music Museum, à la Benton Fletcher Collection à Fenton House, à la Russell Collection à Édimbourg et à la Cobbe Collection à Hatchland's Park; elle conçoit en outre des programmes dans des lieux historiques comme la Rubenshuis à Anvers, Ingatestone Hall dans l'Essex (ancien refuge de William Byrd), à l'Évêché de Bâle, au Château de Rosenborg à Copenhague et à la National Portrait Gallery de Londres. Spécialiste de la musique ancienne pour clavier anglaise, elle a joué sur presque tous les virginaux qui existent encore en Grande-Bretagne. Sophie Yates enseigne et fait partie de jurys d'exams au Royal College of Music, au Royal Welsh College of Music and Drama, au Conservatoire de Birmingham, à l'Université d'Australie occidentale, au Radley College et à King's School, à Canterbury. Elle donne aussi des cours d'interprétation et prépare

des pianistes professionnels dans leur travail sur instruments d'époque. Elle a participé à de nombreux enregistrements à la BBC et

réalisé plusieurs CD solistes chez Chandos, dont certains ont remporté des distinctions internationales.



Sophie Yates

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK. E-mail: enquiries@chandos.net
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

Chandos 24-bit recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 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 Gary Cole

Sound engineer Gary Cole

Editor Gary Cole

Mastering Jonathan Cooper

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue St George's Church, Brandon Hill, Bristol; 28 and 29 November 2005

Front cover Portrait of Johann Christian Bach (1776; oil on canvas) by Thomas Gainsborough (1727–1788), Museo Civico, Bologna, Italy / Alinari / The Bridgeman Art Library

Back cover Photograph of Sophie Yates © Richard H. Smith

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2009 Chandos Records Ltd © 2009 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Printed in the EU

CHACONNE DIGITAL

CHAN 0762

Johann Christian Bach (1735 – 1782)

Six Sonatas, Op. 5 (1766)

- | | | |
|---------|--|-------|
| 1 - 2 | Sonata I, Op. 5 No. 1, W: A 1 | 8:31 |
| | in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur | |
| 3 - 5 | Sonata II, Op. 5 No. 2, W: A 2 | 14:00 |
| | in D major • in D-Dur • en ré majeur | |
| 6 - 7 | Sonata III, Op. 5 No. 3, W: A 3 | 11:03 |
| | in G major • in G-Dur • en sol majeur | |
| 8 - 9 | Sonata IV, Op. 5 No. 4, W: A 4 | 11:28 |
| | in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur | |
| 10 - 12 | Sonata V, Op. 5 No. 5, W: A 5 | 11:14 |
| | in E major • in E-Dur • en mi majeur | |
| 13 - 15 | Sonata VI, Op. 5 No. 6, W: A 6 | 10:54 |
| | in C minor • in c-Moll • en ut mineur | |

TT 67:48

Sophie Yates harpsichord

© 2009 Chandos Records Ltd © 2009 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

J.C. BACH: SIX SONATAS, OP. 5 – Yates

CHANDOS
CHAN 0762

J.C. BACH: SIX SONATAS, OP. 5 – Yates

CHANDOS
CHAN 0762