

CHACONNE



BUXTEHUDE

VII SUONATE, OP. 2

THE PURCELL QUARTET

CHANDOS early music

Dr.
Dietrich Buxtehude

Signature of Dietrich Buxtehude

Dietrich Buxtehude (c. 1637 – 1707)

VII Suonate, Op. 2

1	Suonata I, BuxWV 259* in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur Allegro – Adagio – Allegro – Grave – Vivace – Lento – Poco adagio – Presto	7:24
2	Suonata II, BuxWV 260* in D major • in D-Dur • en ré majeur Adagio – Allegro – Largo – Arietta. Parte I – Parte II – Parte III – Parte IV – Parte V – Parte VI – Parte VII – Parte VIII – Parte IX – Parte X – Largo – Vivace	11:56
3	Suonata III, BuxWV 261† in G minor • in g-Moll • en sol mineur Vivace – Allegro – Andante – Grave – Gigue	10:35
4	Suonata IV, BuxWV 262* in C minor • in c-Moll • en ut mineur Poco adagio – Allegro – Lento – Forte – Vivace	7:11

5	Suonata V, BuxWV 263* in A major • in A-Dur • en la majeur Allegro – Concitato – Allegro – Adagio – Poco presto	8:45
6	Suonata VI, BuxWV 264† in E major • in E-Dur • en mi majeur Grave – Vivace – Adagio – Poco presto – Lento – Allegro	9:17
7	Suonata VII, BuxWV 265† in F major • in F-Dur • en fa majeur Adagio – Forte – Lento – Vivace – Largo – Allegro	7:41
		TT 62:55

The Purcell Quartet

Catherine Mackintosh violin*

Catherine Weiss violin†

Richard Boothby viola da gamba

Robert Woolley harpsichord

<i>violin</i>	Catherine Mackintosh Catherine Weiss	by Antonio Mariani, Pesaro 1674 by Tomaso Eberle, Naples 1770
<i>viola da gamba</i>	Richard Boothby	six-stringed by unknown seventeenth- century English maker, kindly lent by Asako Morikawa
<i>harpsichord</i>	Robert Woolley	double-manual by Bruce Kennedy, Amsterdam 1992, after Michael Mietke, Berlin c. 1704

Harpsichord supplied, tuned, and maintained by Mark Ransom
Temperament: Werkmeister III (1691)
Pitch: A = 440 Hz

Buxtehude: VII Suonate, Op. 2

VII. suonate à due, violino et violadagamba con cembalo, Op. 2 was Buxtehude's second surviving collection of instrumental ensemble music. It was published in Hamburg in 1696 and had been preceded by a volume of seven sonatas for the same combination, published as Op. 1 probably in 1694; the recording by The Purcell Quartet of this volume is already available (CHAN 0766). A third collection by Buxtehude, 'Sonaten à 2. & 3. Violini & Viola da gamba, con continuo, zur Kirchen- u. Tafel-Music bequemlich', had been advertised in 1684 but does not survive and may never have been printed. Opp. 1 and 2 were printed using an improved form of moveable type which enabled notes to be grouped to resemble handwriting – increasingly important when the use of small note values made the old fonts with separate stems difficult to read. Buxtehude had dedicated Op. 1 to the four burgomasters and the city council of Lübeck, and he dedicated Op. 2 to just one of them, Johann Ritter, a burgomaster from 1669 to 1700. Most of the burgomasters would have been members of the congregation at the

Marienkirche, the main church in Lübeck, where Buxtehude had been organist since 1668; Ritter was a director of the church from 1678 to 1700. The composer spent his entire career in towns around the Baltic: he was born c. 1637 in Helsingborg in Sweden, where his father was organist, and grew up in Helsingør in Denmark, across the Øre Sound from Helsingborg; he followed in his father's footsteps as organist in these towns before moving to Lübeck, where he remained until his death in 1707.

With his two sets of trio sonatas Buxtehude was contributing to a genre that was nearly a century old. The most popular type of ensemble sonata in the seventeenth century used two violin parts with continuo, with or without an obbligato bass part. However, an alternative type, in which the second violin was replaced by a bass instrument an octave lower, was also popular: among the earliest sonatas are two by Giovanni Paolo Cima, published in Milan in 1610 and scored for violin or cornett and *violone* obbligato with organ. The *violone*, or bass violin, the large predecessor of the

violoncello, was the preferred bowed bass instrument in seventeenth-century Italy, though the bass viol developed an important solo role north of the Alps. Sonatas and other pieces for violin, bass viol, and continuo were composed at the Viennese court by Antonio Bertali, Alessandro Poglietti, and Johann Heinrich Schmelzer, and at Innsbruck by the English viol player William Young. The genre was taken up by composers elsewhere in the German-speaking areas of Europe: those using it include Samuel Capricornus (Stuttgart), Adam Drese (Weimar and Jena), Christian Herwich (Weimar and Kassel), and Johann Michael Nicolai (Stuttgart). It was also popular in northern Germany and the Baltic region: copies of sonatas for violin, bass viol, and continuo by Bertali, Nicolai, Schmelzer, and others survive today at Uppsala in Sweden as part of the collection assembled by the Düben family and other Stockholm court musicians in the late seventeenth century, while the repertoire was further enlarged by the Hamburg musician Dietrich Becker and the Hanover viol player Clamor Heinrich Abel. A copy of Schmelzer's *Duodena selectarum sonatorum* (1659), which includes several works for violin, bass viol, and continuo, was acquired in 1660 by the Marienkirche in Lübeck, presumably for use in services.

This brings us to the function of Buxtehude's trio sonatas. The continuo part of both collections is labelled 'Cembalo', or harpsichord, which suggests that they were intended for domestic use. The composer was primarily an organist though it has recently been suggested that he is the gamba player pictured with Johann Adam Reincken in Johannes Voorhout's well-known painting *Häusliche Musikszene* (Domestic Musical Scene), which could mean that he played the gamba parts of the sonatas in domestic performances with his friends. On the other hand, the practice of playing instrumental ensemble sonatas during services was well established in the Marienkirche, as in other prominent Lutheran churches. Several sonatas by Buxtehude survive in the Swedish court collection at Uppsala with the continuo parts labelled 'Organo' rather than 'Cembalo', including an early version of Op. 1 No. 4. Most likely, both sets of sonatas were played in church as well as in the home, as is suggested by the phrase in the title of Buxtehude's sonatas of 1684, 'zur Kirchen- u. Tafel-Music bequemlich' – suitable for church and table music (i.e. music to accompany meals). A harpsichord is used on this CD; in music of this sort it is not appropriate to double the keyboard with a second bowed bass instrument, as the bass viol often doubles the bass line.

Like other late seventeenth-century German composers, Buxtehude used a model of the sonata derived from early seventeenth-century Italian composers, which had become obsolete in Italy by the 1690s. His sonatas still retain the free mixture of contrapuntal and dance elements found in the Italian trio sonata before it became polarised into *da camera* and *da chiesa* types, and they mostly consist of short linked sections rather than the separate movements that had already become established in Italy and were to be characteristic of eighteenth-century chamber music. In all the Op. 2 sonatas except the first there are sections constructed over a ground bass. One example, the Arietta of **Suonata II**, is laid out as a formal set of ten variations over a two-section bass pattern. Some ground basses are treated freely, as in the final, *Vivace* section of **Suonata IV**, which departs from the ground halfway through and never returns to it, or the final, *Allegro* section of **Suonata VII**, which departs from it briefly in the middle to allow modulations to take place. Others are treated strictly, as in the *Concitato* section in **Suonata V**, based throughout on the four descending notes of the *passacaglia* chord sequence. The title of this movement suggests that Buxtehude was thinking of the agitated style developed by Monteverdi to portray warlike emotions.

This sonata is dominated by ground basses: two following sections extend and develop the descending bass in various ways.

Another old-fashioned trait in this set of sonatas is the absence of driving non-contrapuntal fast movements of the sort that we find in contemporary trio sonatas by Bassani, Corelli, and Albinoni, though **Suonata I** begins with an *Allegro* movement that comes close to this modern type. As with Henry Purcell's trio sonatas, Buxtehude's fast movements are mostly contrapuntal in nature, and some of them (notably the central *Allegro* section of **Suonata I**, the second section of **Suonata IV**, the first *Allegro* of **Suonata V** and the *Vivace* of **Suonata VI**) are fugues using long discursive subjects of a type familiar from Buxtehude's organ music. In general, Buxtehude, like his friend Reincken, used a distinctive north-German type of passage-work, based on abstract patterns of scales, arpeggios, and repeated notes deployed mostly over ascending or descending sequences of harmonies. A number of sections use dance rhythms, though the Gigue that ends **Suonata III** is the only one that is identified as a dance and has the necessary pair of repeated sections.

However, the most distinctively Germanic feature of Buxtehude's sonatas is their scoring.

The interplay between high and low instruments, reminiscent on occasion of operatic duets, is more subtle and potentially complex than in an ordinary trio sonata, particularly as the role of the viol is ambiguous and continually changes. At one moment it will be doubling the continuo part or playing an ornamented version of it, the next playing a completely independent part in the alto range, equal in status to the violin part; the sudden changes of function often give the impression that there are more than three instruments present. It is not hard to see why the sonata for violin, bass viol, and continuo was an important rival to the conventional type for two violins in Germany and central Europe, and why it was exported to England, The Netherlands, and Scandinavia. It was still being cultivated well into the eighteenth century – by Pepusch and Telemann, among others – and it surely lies behind the concept of J.S. Bach's organ trio sonatas.

© 2012 Peter Holman

Although founded in 1983, **The Purcell Quartet** gave its debut recital after six months' intensive preparation on 14 February 1984 at St John's, Smith Square in London

and has since then undergone just one change of membership, Catherine Weiss replacing Elizabeth Wallfisch as second violin. Through nearly thirty years and fifty recordings, of a huge range of repertoire, the group has established itself as a leader in the area of baroque chamber music. Nor is its repertoire limited by size: it has taken fully staged productions of Purcell's *Dido and Aeneas* and Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* and *Orfeo* to Japan. It also embarked on a series of concerts devoted to the music of Bach at the Wigmore Hall, presenting masses, harpsichord concerti and cantatas, in which it has collaborated with the very finest singers, among them Susan Gritton, Nancy Argenta, Catherine Bott, Emma Kirkby, Julia Gooding, Michael Chance, Dominique Visse, Guy de Mey, Mark Padmore, Charles Daniels, Peter Harvey, and Richard Wistreich.

The Quartet has toured the world, including the USA, Chile, Bolivia, Colombia, Peru, Japan, Turkey, and all the countries of Europe. In the United Kingdom it has played at most of the major music festivals, recorded extensively for the BBC, and toured several times with the Early Music Network. During the Bach year, 2000, it presented several programmes of Bach's music, including two concerts of early cantatas at the Spitalfields

Festival, Lutheran Masses in Budapest, harpsichord concerti in Salzburg, and a sell-out concert at the Wigmore Hall of funeral cantatas on the very day of the anniversary, 28 July 2000. Another sell-out concert at the

Wigmore Hall in 2009 celebrated the 350th anniversary of the birth of Henry Purcell. The Purcell Quartet has recorded exclusively for Chandos Records since 1987, its discography now numbering nearly forty discs.



Hanya Chlala

The Purcell Quartet

Buxtehude: VII Suonate op. 2

VII. suonate à due, violino et violadagamba con cembalo op. 2 ist Buxtehudes zweite erhaltene Sammlung instrumentaler Ensemblesmusik. Sie wurde 1696 in Hamburg veröffentlicht und folgte einer Sammlung von sieben Sonaten für die gleiche Besetzung, die als op. 1 erschien, wahrscheinlich 1694; die Einspielung des Purcell-Quartetts dieser Sammlung ist bereits erhältlich (CHAN 0766). Eine dritte Sammlung von Buxtehudes Werken, "Sonaten à 2. & 3. Violini & Viola da gamba, con continuo, zur Kirchen- u. Tafel-Music bequemlich", wurde schon 1684 angeboten, ist aber nicht vorhanden und wurde vielleicht gar nicht gedruckt. Opp. 1 und 2 wurden mit beweglichen Lettern gedruckt; dieses Verfahren ermöglichte die Nachahmung von Handschrift – offensichtlich vorteilhaft, da Noten mit geringem Wert im alten Schriftsatz wegen der vielen Notenhäuse unleserlich waren. Widmungsträger von op. 1 waren die vier Bürgermeister und der Stadtrat von Lübeck; op. 2 widmete Buxtehude nur einem, Johann Ritter, der von 1669 bis 1700 Bürgermeister war. Vermutlich gehörten die meisten Stadträte der Gemeinde der Hauptkirche, der

Marienkirche, an, wo Buxtehude ab 1668 als Organist amtierte; Ritter war Mitglied des Konsistoriums von 1678 bis 1700. Sein ganzes Leben verlief im Baltikum: Er kam um 1637 in Helsingborg (Schweden) zur Welt, wo sein Vater Organist war, und wuchs jenseits der Meerenge Öresund im dänischen Helsingør auf; in beiden Städten wurde er seines Vaters Nachfolger an der dortigen Marienkirche, bis er nach Lübeck zog, wo er bis an seinen Tod im Jahr 1707 verblieb.

Mit den beiden Sammlungen der Triosonaten trug Buxtehude zu einer fast ein Jahrhundert alten Gattung bei. Die populärste Form der Ensemble-Sonate des siebzehnten Jahrhunderts bestand aus zwei Melodiestimmen und basso continuo, mit oder ohne obligate Bassstimme. Indes war eine andere Form, in der die zweite Stimme eine Oktave tiefer von einem Streichbass gespielt wurde, auch beliebt; unter den ältesten Sonaten befinden sich zwei 1610 in Mailand erschienene Stücke für Violine oder Zink und obligaten Violone mit Orgel von Giovanni Paolo Cima. Im siebzehnten Jahrhundert war der Violone

(Bassgeige), großer Vorläufer des Cellos, in Italien der bevorzugte Streichbass, obwohl die Bassgambe nördlich der Alpen eine bedeutende solistische Rolle spielte. An der Hofkapelle in Wien schrieben Antonio Bertali, Alessandro Poglietti und Johann Heinrich Schmelzer Sonaten und andere Stücke für Violine, Bassgambe und b.c.; in Innsbruck entstanden die Werke des englischen Gambisten William Young. Auch im übrigen deutschsprachigen Raum befassten sich verschiedene Komponisten mit der gleichen Gattung, darunter Samuel Capricornus (Stuttgart), Adam Drese (Weimar und Jena), Christian Herwich (Weimar und Kassel) und Johann Michael Nicolai (Stuttgart). Im nördlichen Deutschland und dem Baltikum war die Form ebenso beliebt: Im späten siebzehnten Jahrhundert sammelten Musiker, darunter Mitglieder der Familie Düben, am schwedischen Hof in Stockholm Kopien der Sonaten für Violine und Bassgambe von Bertali, Nicolai, Schmelzer und anderen Komponisten, die heute in der Bibliothek in Uppsala aufbewahrt sind. Ferner machten der Hamburger Geiger Dietrich Becker und der Gambist Clamor Heinrich Abel am Hof von Hannover ihren Beitrag zum Genre. 1660 erwarb die Marienkirche in

Lübeck eine Kopie von Schmelzers *Duodena selectarum sonatorum* (1659), das mehrere Stücke für Geige, Bassgambe und b.c. enthält, vermutlich für den Gebrauch während des Gottesdienstes.

Was war nun die Funktion von Buxtehudes Triosonaten? In den beiden Sammlungen ist der Generalbass als "Cembalo" bezeichnet, daher darf man annehmen, dass sie für den Hausgebrauch bestimmt waren. Der Komponist war in erster Linie Organist, aber in jüngster Zeit wird nahegelegt, dass er der Gambist in Johannes Voorhouts berühmtem Gemälde *Häusliche Musikszene* ist; am Cembalo sitzt Johann Adam Reincken. Vielleicht übernahm Buxtehude bei Hauskonzerten im Freundeskreis die Gambe. Allerdings waren instrumentale Ensemble-Sonaten während des Gottesdienstes in der Marienkirche sowie anderen prominenten lutherischen Kirchen gang und gäbe; in einigen der in Uppsala aufbewahrten Sonaten von Buxtehude ist der Generalbass nicht als "Cembalo", sondern "Organo" bezeichnet, darunter eine Frühfassung der *Suonata IV* des op. 1. Aus dem Titel von Buxtehudes 1684 angekündigten Sonaten "zur Kirchen- u. Tafel-Music bequemlich" geht hervor, dass sie nicht nur im häuslichen Kreis gespielt wurden, sondern auch in der Kirche. In der

vorliegenden CD wird der b.c. von einem Cembalo ausgeführt; bei Musikwerken dieser Art ist es unangebracht, das Clavier mit einem zweiten Streicher zu verdoppeln, da die Bassgambe häufig die Basslinie verdoppelt.

Wie andere Komponisten des späten siebzehnten Jahrhunderts im deutschen Raum bediente sich Buxtehude der Sonatenform italienischer Komponisten einer älteren Generation, die damals im Italien der 1690er Jahre bereits als überholt galt. Seine Sonaten hielten sich an das freie Nebeneinander der Elemente des Kontrapunkts und Tanzes der italienischen Triosonate vor der Entwicklung der deutlich unterschiedlichen Formen der *Sonata da camera* und *Sonata da chiesa*; zumeist waren sie nicht in einzelne Sätze gegliedert, wie die italienische Kammermusik des achtzehnten Jahrhunderts, sondern bestanden aus kurzen, pausenlos gespielten Abschnitten. Im Großen und Ganzen sind die Sonaten des op. 2 als Teile über einem basso ostinato angelegt, ausgenommen die erste. So besteht zum Beispiel die Arietta der **Suonata II** aus einem regelrechten Satz von zehn Variationen über einem zweiteiligen Bass. Einige Ostinatobässe sind frei gearbeitet, so im letzten *Vivace*-Abschnitt der **Suonata IV**, der in der zweiten Hälfte vom b.o. abweicht und nie wieder zurückkehrt, oder im

letzten *Allegro*-Abschnitt der **Suonata VII**, der ihn in der Mitte kurz verlässt, um Modulationen zu ermöglichen. Andere sind streng gearbeitet, zum Beispiel im *Concitato*-Teil der **Suonata V**; die Basis sind die vier Abwärtsnoten der *Passacaglia*-Reihe. Der Titel dieses Satzes deutet an, dass Buxtehude dabei der erregte Stil in Monteverdis kriegerischen Madrigalen vorschwebte. In dieser Sonate herrschen die *bassi ostinati* vor; zwei anschließenden Abschnitte führen den Abwärtsbass auf verschiedene Weise aus.

Veraltet ist auch der Mangel an energischen, schnellen Sätzen ohne Kontrapunkt im Stil der Triosonaten eines Bassani, Corelli oder Albinoni, obwohl **Suonata I** mit einem *Allegro*-Satz beginnt, der diesem modernen Stil nachartet. Wie Purcells Triosonaten, sind auch Buxtehudes schnelle Sätze zumeist kontrapunktisch gearbeitet; einige, namentlich der zweite *Allegro*-Abschnitt von Nr. I, der zweite Abschnitt der *Suonata IV*, das erste *Allegro* der *Suonata V* und das *Vivace* in **Suonata VI**, sind Fugen mit ausführlichen Themen nach Art seiner Orgelwerke. Wie sein Freund Reincken, bediente sich auch Buxtehude des für Norddeutschland typischen Passagewerks mit Skalen, Akkordbrechungen und wiederholten Noten abstrakt über an-, bzw. absteigenden Harmoniefolgen. Einige Abschnitte

enthalten Tanzrhythmen, obwohl nur die Gigue am Ende der *Suonata III* ausdrücklich so bezeichnet ist und auch das entsprechende Paar der wiederholten Teile bringt.

Das ausgeprägteste "deutsche" Merkmal von Buxtehudes Sonaten ist allerdings die Besetzung. Das zuweilen an Opernduette anklingende Wechselspiel hoher und tiefer Instrumente ist raffinierter und potentiell komplizierter als in der üblichen Triosonate. So übernimmt die Gambe ständig neue Aufgaben: Einmal verdoppelt oder verziert sie den Generalbass, dann spielt sie, der Violine ebenbürtig, eine gänzlich unabhängige Stimme im Altregister; weshalb der Satz häufig den Eindruck erweckt, es seien mehr als drei Instrumente am Werk. Begreiflich, dass die Sonate für Violine, Bassgambe und Continuo mit der in Deutschland und Mitteleuropa gängigen Form (zwei Violinen und Continuo) konkurrierte und nach England, den Niederlanden und Skandinavien ausgeführt wurde. Sie spielte noch im achtzehnten Jahrhundert eine wichtige Rolle – u.a. bei Pepusch und Telemann – und trug sicherlich zum Konzept von Johann Sebastian Bachs Triosonaten für Orgel bei.

© 2012 Peter Holman
Übersetzung: Gery Bramall

Das **Purcell-Quartett** wurde zwar erst 1983 gegründet, debütierte aber schon am 14. Februar 1984 nach sechs Monaten intensivster Vorbereitung in Londons St. John's, Smith Square. Seitdem wechselte die Mitgliedschaft nur ein einziges Mal, als Catherine Weiss die zweite Violine von Elizabeth Wallfisch übernahm. Seit fast dreißig Jahren befasst sich das Ensemble mit einem breit gefächerten Repertoire, hat ungefähr fünfzig Aufnahmen eingepielt und steht an der Spitze der Interpreten barocker Kammermusik. Dabei beschränkt sich das Repertoire keineswegs auf Werke kleineren Formats: Das Quartett brachte szenische Bühnenwerke (*Dido and Aeneas* von Purcell sowie Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* und *Orfeo*) nach Japan. In Londons Wigmore Hall interpretierten sie Bachs Messen, Cembalokonzerte und Kantaten, bei denen erstrangige Sänger, darunter Susan Gritton, Nancy Argenta, Catherine Bott, Emma Kirkby, Julia Gooding, Michael Chance, Dominique Visse, Guy de Mey, Mark Padmore, Charles Daniels, Peter Harvey und Richard Wistreich mitwirkten.

Das Purcell-Quartett gastiert in aller Welt: in den USA, Chile, Bolivien, Kolumbien, Peru, Japan, der Türkei und in ganz Europa. In Großbritannien beteiligt es sich an den

meisten größeren Musikfestivals, macht Aufnahmen für die BBC und hat mehrere Tourneen mit dem Early Music Network unternommen. Im Bach-Jahr 2000 konzertierten sie mehrmals mit Werken des Thomaskantors, darunter zwei Abende mit frühen Kantaten bei dem Spitalfields Festival, die Lutherischen (kleinen) Messen in Budapest, Cembalokonzerte in Salzburg;

am 28. Juli, dem 250. Jahrestag von Bachs Tod, fand in der Wigmore Hall ein ausverkauftes Konzert mit Begräbniskantaten statt. Im gleichen Saal wurde im Jahr 2009 auch der 350. Jahrestag von Henry Purcells Geburt begangen. Seit 1987 hat das Purcell-Quartett einen Exklusivvertrag mit der Schallplattenfirma Chandos, für die es bereits fast vierzig Aufnahmen eingespielt hat.

Buxtehude: VII Suonate, opus 2

VII. suonate à due, violino et violadagamba con cembalo, opus 2, est le deuxième recueil de musique d'ensemble instrumentale de Buxtehude à nous être parvenu. Il fut publié à Hambourg en 1696 et avait été précédé par un volume de sept sonates pour les mêmes instruments, qui parut probablement en 1694 sous le numéro d'opus 1; le Purcell Quartet en a réalisé un enregistrement disponible sous la référence CHAN 0766. Un autre recueil de Buxtehude, "Sonaten à 2. & 3. Violini & Viola da gamba, con continuo, zur Kirchen- u. Tafel-Music bequemlich", avait été annoncé en 1684, mais n'a pas survécu, et n'a peut-être jamais été publié. Les opus 1 et 2 furent imprimés à l'aide de caractères mobiles perfectionnés, qui permettaient de grouper les notes comme dans la notation manuscrite – ce qui prit une importance croissante quand l'utilisation de valeurs brèves rendit les anciennes fontes difficiles à lire avec leurs hampes séparées. Buxtehude avait dédié l'opus 1 au conseil municipal et aux quatre bourgmestres de Lübeck, et il dédia l'opus 2 à un seul d'entre eux, Johann Ritter, bourgmestre de 1669 à 1700. La plupart des bourgmestres

appartenaient sans doute à la congrégation de la principale église de la ville, la Marienkirche, où le compositeur était organiste depuis 1668; Ritter fut marguillier de 1678 à 1700. Buxtehude fit toute sa carrière dans des villes du pourtour de la Baltique: né vers 1637 à Helsingborg, en Suède, où son père était organiste, il passa sa jeunesse sur la rive opposée de l'Øresund, à Elseneur (Helsingør) au Danemark; il suivit l'exemple paternel et devint organiste dans ces deux villes avant de s'installer à Lübeck, où il vécut jusqu'à sa mort en 1707.

Avec ses deux recueils de sonates en trio, Buxtehude contribuait à un genre existant depuis près d'un siècle. Le type le plus populaire de sonate pour ensemble instrumental, au dix-septième siècle, comportait deux parties de violon et un continuo, avec ou sans partie de basse obligée. Un autre type de sonate était toutefois apprécié lui aussi, dans lequel le second violon était remplacé par un instrument grave sonnait une octave plus bas: parmi les plus anciennes sonates figurent deux œuvres de Giovanni Paolo Cima, publiées

à Milan en 1610 et instrumentées pour violon ou cornet à bouquin et *violone* obligé, avec orgue. Le *violone*, ou basse de violon, prédécesseur de grande taille du violoncelle, était l'instrument grave à archet favori de l'Italie du dix-septième siècle, même si la basse de viole s'imposa comme un instrument soliste important au nord des Alpes. Antonio Bertali, Alessandro Poglietti ou Johann Heinrich Schmelzer à la Cour de Vienne, et le gambiste anglais William Young à Innsbruck, écrivirent des sonates et d'autres pièces pour violon, basse de viole et continuo. Le genre fut adopté par d'autres compositeurs dans les pays européens de langue allemande, notamment par Samuel Capricornus (Stuttgart), Adam Drese (Weimar et Iéna), Christian Herwich (Weimar et Kassel), et Johann Michael Nicolai (Stuttgart). Il fut aussi populaire dans le Nord de l'Allemagne et dans la région baltique: des copies de sonates pour violon, basse de viole et continuo par Bertali, Nicolai, Schmelzer et d'autres survivent aujourd'hui à Uppsala, en Suède, au sein de la collection rassemblée à la fin du dix-septième siècle par la famille Düben et d'autres musiciens de la Cour de Stockholm; d'autres pièces furent composées par Dietrich Becker, un musicien de Hambourg, et par Clamor Heinrich Abel, gambiste de Hanovre. La Marienkirche de

Lübeck acheta en 1660 un exemplaire des *Duodena selectarum sonatorum* (1659) de Schmelzer, qui incluent plusieurs œuvres pour violon, basse de viole et continuo, sans doute dans l'intention de les utiliser lors des services religieux.

Ce qui nous amène à la fonction des sonates en trio de Buxtehude. Dans les deux volumes, la partie de continuo indique "cembalo", c'est-à-dire "clavecin", ce qui incite à penser qu'elles furent conçues pour un usage domestique. Le compositeur était avant tout organiste, mais une hypothèse récente suggère qu'il serait le gambiste représenté aux côtés de Johann Adam Reincken dans un tableau célèbre de Johannes Voorhout, *Häusliche Musikszene* (Scène musicale domestique), ce qui pourrait signifier qu'il jouait lui-même la partie de viole de gambe dans les sonates lorsqu'il faisait de la musique avec des amis. D'un autre côté, la Marienkirche, comme d'autres grandes églises luthériennes, avait pour habitude de faire interpréter des sonates pour ensemble instrumental pendant les services religieux, et la collection de la cour royale à Uppsala compte plusieurs sonates de Buxtehude où les parties de continuo sont destinées à l'orgue et non au clavecin, parmi lesquelles une version ancienne de l'opus 1 no 4. Il est très probable que les œuvres des deux recueils furent jouées aussi

bien à l'église que dans un cadre domestique, comme semble l'indiquer le titre des sonates de 1684 de Buxtehude: "zur Kirchen- u. Tafel-Music bequemlich" – musique appropriée à l'église et à la table (c'est-à-dire musique pouvant accompagner les repas). Dans le présent enregistrement, un clavecin est utilisé; il n'est pas souhaitable de doubler le clavier avec un deuxième instrument grave à archet dans ce type de musique, car la basse de viole double souvent la ligne de basse.

Comme d'autres compositeurs allemands de la fin du dix-septième siècle, Buxtehude eut recours à un modèle de sonate emprunté aux compositeurs italiens du début du siècle, mais délaissé en Italie à cette époque. Ses sonates font encore appel à ce mélange libre d'éléments de danse et d'éléments contrapuntiques que l'on trouvait dans la sonate en trio italienne avant que s'impose la distinction entre sonates *da camera* et sonates *da chiesa*, et elles sont pour la plupart constituées de courtes sections enchaînées, plutôt que des mouvements séparés déjà adoptés à l'époque en Italie, et qui allaient caractériser la musique de chambre du dix-huitième siècle. Toutes les sonates de l'opus 2, à l'exception de la première, contiennent des sections construites au-dessus d'une basse obstinée. Par exemple, l'Arietta de la **Suonata II** se présente comme une série de

dix variations au-dessus d'un motif de basse en deux sections. Certaines basses obstinées sont traitées librement, comme dans la dernière section *Vivace* de la **Suonata IV**, qui abandonne sa basse contrainte à mi-chemin pour ne plus y revenir, ou dans la dernière section *Allegro* de la **Suonata VII**, qui y renonce brièvement dans sa partie médiane afin de se livrer à des modulations. D'autres sont traitées de manière stricte, comme dans la section *Concitato* de la **Suonata V**, fondée tout au long sur les quatre notes descendantes de l'enchaînement d'accords de la passacaille. Le titre de ce mouvement suggère que Buxtehude pensait au style agité mis au point par Monteverdi afin de traduire des émotions guerrières. Cette sonate est dominée par les basses contraintes: deux sections consécutives étirent et développent la basse descendante de différentes manières.

Un autre trait "à l'ancienne" de ce recueil de sonates est l'absence de mouvements vifs non contrapuntiques et énergiques, comme ceux que l'on trouve, à la même époque, dans les sonates en trio de Bassani, de Corelli ou d'Albinoni, même si la **Suonata I** débute par un mouvement *Allegro* proche de ce type moderne. Comme dans les sonates en trio de Purcell, les mouvements rapides de Buxtehude sont pour la plupart contrapuntiques, et

certain (notamment la section centrale *Allegro* de la *Suonata I*, la deuxième section de la *Suonata IV*, le premier *Allegro* de la *Suonata V* et le *Vivace* de la *Suonata VI*) sont des fugues utilisant de longs sujets discursifs comme ceux que l'on observe dans la musique pour orgue de Buxtehude. En général, le compositeur, comme son ami Reincken, privilégiait un type de passage ornemental caractéristique de l'Allemagne du Nord, fondé sur des motifs abstraits de gammes, d'arpèges et de notes répétées, le plus souvent au-dessus de marches d'harmonie ascendantes ou descendantes. Un certain nombre de sections emploient des rythmes de danses, même si la Gigue qui conclut la *Suonata III* est la seule à être identifiée en tant que danse et à adopter une forme binaire appropriée, avec reprises.

Cependant, le trait germanique le plus distinctif des sonates de Buxtehude est leur instrumentation. Le jeu entre instruments aigus et graves, rappelant à l'occasion les duos d'opéra, est plus subtil et potentiellement complexe que celui des sonates en trio ordinaires, notamment en raison du rôle ambigu et continuellement changeant de la viole. Par moments, elle double la partie de continuo ou en joue une version ornementée; à d'autres, elle joue une partie complètement indépendante, dans le registre d'alto, à égalité

avec le violon; ces brusques changements de fonction nous donnent souvent l'impression d'entendre plus de trois instruments. On comprend qu'en Allemagne et en Europe centrale la sonate pour violon, basse de viole et continuo ait été un rival important du type traditionnel pour deux violons, et qu'elle ait été exportée en Angleterre, aux Pays-Bas et en Scandinavie. Les compositeurs – Telemann et Pepusch, notamment – lui restèrent fidèles pendant tout le début du dix-huitième siècle, et il ne fait pas de doute qu'elle sous-tend le concept des sonates en trio pour orgue de J.S. Bach.

© 2012 Peter Holman

Traduction: Josée Bégaud

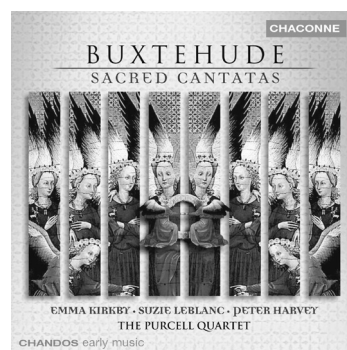
Fondé en 1983, le **Purcell Quartet** n'a cependant donné son premier concert qu'après six mois de préparation intensive, le 14 février 1984, à l'ancienne église de St John's, Smith Square, à Londres. Seul un des membres du Quatuor a changé depuis, Catherine Weiss prenant la place d'Elizabeth Wallfisch comme second violon. Au fil de ces trente années environ et de près de cinquante enregistrements d'un répertoire très varié, la formation s'est affirmée comme un des meilleurs ensembles de musique de chambre

baroque. Son répertoire frappe aussi par sa taille: le Quatuor a emmené au Japon des productions mises en scène de *Dido and Aeneas* de Purcell, ainsi que de *L'incoronazione di Poppea* et de *l'Orfeo* de Monteverdi. Il a assuré une série de concerts Bach au Wigmore Hall, présentant des messes, des concertos pour clavecin et des cantates, et collaborant à cette occasion avec les meilleurs chanteurs, notamment Susan Gritton, Nancy Argenta, Catherine Bott, Emma Kirkby, Julia Gooding, Michael Chance, Dominique Visse, Guy de Mey, Mark Padmore, Charles Daniels, Peter Harvey et Richard Wistreich.

Le Quatuor s'est produit dans le monde entier, en particulier aux États-Unis, au Chili, en Bolivie, en Colombie, au Pérou, au Japon, en Turquie et dans tous les pays d'Europe. Au Royaume-Uni, il a participé aux principaux

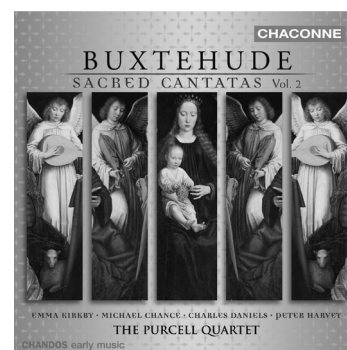
festivals de musique, abondamment enregistré pour la BBC, et collaboré avec l'Early Music Network pour plusieurs tournées. En 2000, l'année Bach, il a présenté plusieurs programmes consacrés à ce compositeur, donnant notamment deux concerts de cantates de jeunesse au Festival de Spitalfields, des messes luthériennes à Budapest, des concertos pour clavecin à Salzbourg, et un concert de cantates funèbres, joué à guichet fermé, au Wigmore Hall le 28 juillet 2008, le jour même de l'anniversaire de la mort de Bach. Un nouveau concert à guichet fermé au Wigmore Hall, en 2009, a célébré le trois cent cinquantième anniversaire de la naissance de Henry Purcell. Le Purcell Quartet enregistre exclusivement pour Chandos Records depuis 1987, et sa discographie compte désormais près de quarante titres.

Also available



CHAN 0691

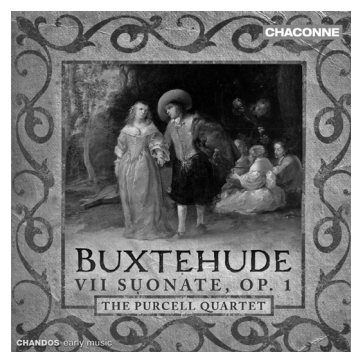
Buxtehude
Sacred Cantatas, Volume 1

CHAN 0723

Buxtehude
Sacred Cantatas, Volume 2


Also available



CHAN 0766

Buxtehude
VII Suonate, Op. 1
—



CHAN 0775

Buxtehude
Membra Jesu nostri
—

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



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

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 Rachel Smith

Sound engineer Peter Newble

Editor Rachel Smith

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue All Saints' Church, East Finchley, London; 21 – 23 February 2011

Front cover *An Elegant Company Playing Music in an Interior* (oil on panel) by Dirck Hals (1591 – 1656)

© Lawrence Steigrad Fine Arts, New York / The Bridgeman Art Library

Back cover Photograph of The Purcell Quartet by Hanya Chlala

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2012 Chandos Records Ltd

© 2012 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHACONNE DIGITAL

CHAN 0784

DIETRICH BUXTEHUDE (c. 1637–1707)

VII SUONATE, OP. 2

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Suonata I, BuxWV 259* | 7:24 |
| | in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur | |
| 2 | Suonata II, BuxWV 260* | 11:56 |
| | in D major • in D-Dur • en ré majeur | |
| 3 | Suonata III, BuxWV 261† | 10:35 |
| | in G minor • in g-Moll • en sol mineur | |
| 4 | Suonata IV, BuxWV 262* | 7:11 |
| | in C minor • in c-Moll • en ut mineur | |
| 5 | Suonata V, BuxWV 263* | 8:45 |
| | in A major • in A-Dur • en la majeur | |
| 6 | Suonata VI, BuxWV 264† | 9:17 |
| | in E major • in E-dur • en mi majeur | |
| 7 | Suonata VII, BuxWV 265† | 7:41 |
| | in F major • in F-Dur • en fa majeur | |

TT 62:55

THE PURCELL QUARTET

Catherine Mackintosh violin*
Catherine Weiss violin†
Richard Boothby viola da gamba
Robert Woolley harpsichord

BUXTEHUDE: VII SUONATE, OP. 2 – The Purcell Quartet

CHANDOS
CHAN 0784

© 2012 Chandos Records Ltd © 2012 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

BUXTEHUDE: VII SUONATE, OP. 2 – The Purcell Quartet

CHANDOS
CHAN 0784