



J.S. BACH

SONATAS FOR VIOLA DA GAMBA & HARPSICHORD

BWV 1027-29 | TRIO SONATA BWV 527 | ALLEMANDE from PARTITA BWV 1013

SARAH CUNNINGHAM

RICHARD EGARR

JOHANN SEBASTIAN BACH 1685–1750

Sonata No.1 in G BWV 1027 for viola da gamba & harpsichord

- | | | |
|---|--------------------------|------|
| 1 | I. Adagio | 4.02 |
| 2 | II. Allegro ma non tanto | 3.39 |
| 3 | III. Andante | 2.20 |
| 4 | IV. Allegro moderato | 3.13 |

Sonata No.2 in D BWV 1028 for viola da gamba & harpsichord

- | | | |
|---|--------------|------|
| 5 | I. [Adagio] | 1.51 |
| 6 | II. Allegro | 4.01 |
| 7 | III. Andante | 4.17 |
| 8 | IV. Allegro | 4.09 |

Sonata No.3 in G minor BWV 1029 for viola da gamba & harpsichord

- | | | |
|----|--------------|------|
| 9 | I. Vivace | 5.33 |
| 10 | II. Adagio | 4.56 |
| 11 | III. Allegro | 3.57 |

Organ Trio Sonata No.3 in D minor BWV 527

arranged by Sarah Cunningham for viola da gamba & harpsichord

- | | | |
|----|--------------------|------|
| 12 | I. Andante | 4.55 |
| 13 | II. Adagio e dolce | 5.01 |
| 14 | III. Vivace | 4.00 |

15 Flute Partita in A minor BWV 1013: I. Allemande 9.22

arranged by Sarah Cunningham for viola da gamba solo
(transcribed to D minor)

SARAH CUNNINGHAM *viola da gamba* Jane Julier, 2003, after Bertrand

RICHARD EGARR *harpsichord* David Rubio, Duns Tew (Oxford), 1977,
after Taskin (from the collection of Peter Sykes)

Bach's three Sonatas for viola da gamba and harpsichord, with their three-part contrapuntal texture shared between two instruments, are unique in our repertoire, only paralleled by Bach's own sonatas for violin and for flute with harpsichord, and by C.P.E. Bach's one sonata for this combination. It is often commented that Bach's music for this more old-fashioned instrument is paradoxically more modern in style than his six suites for the up-and-coming cello – which seem to rise directly from the chordal, unaccompanied gamba tradition. But such an exercise in reversal is typical of the creative intellectual demands he placed on himself throughout his composing life.

We don't know for whom these sonatas were written, nor when. They were not published in Bach's lifetime; they do not come down to us as a set, as do the violin sonatas with harpsichord; only the first survives in Bach's hand. We have the rest in various later manuscript copies, which conflict as to slurs, ornaments and articulation. These copies testify that there was continuing interest in the pieces in and around Dresden and Berlin.

Christoph Wolff and others have argued that much of Bach's chamber music, previously thought to have been composed during his years in Cöthen as kapellmeister from 1717–23, was much more likely written thereafter, in Leipzig. There, in addition to his church duties, he was active in the famous Collegium Musicum concert series at Zimmermann's coffeehouse; together with chamber music played at home, there would have been plenty of music-making, visiting musicians taking part, along with Bach's local colleagues, students and family.

We know of a number of viola da gamba players in Bach's circles. Prince Leopold, his employer at Cöthen, played the viol as an amateur. Bach was connected to two different families of gamba virtuosi: Carl Friedrich Abel studied with Bach in Leipzig before establishing himself in London; his father, Christian Ferdinand Abel, had been court gambist in Cöthen. Just as famous were Ernst Christian Hesse, who studied in Paris with the great French virtuosi, Marin Marais and Antoine Forqueray; and his son Ludwig Christian Hesse, taught by his father. Ludwig Christian worked with Handel in Rome and was surely the performer of the virtuosic gamba parts in *La resurrezione* and *Tra le fiamme*.

Another pupil of the elder Hesse, Johann Christian Hertel, was praised for his great skill in improvising fugues on the viol, on themes given to him on the spot. Bach himself was a peerless improviser of fugues on the keyboard, and there was a continuing tradition of fugues written for viola da gamba. Yet, Bach did not use any of the chordal and polyphonic possibilities of the viol in these sonatas with harpsichord, nor indeed in anything he wrote for viol, with the exception of 'Komm, süßes Kreuz' in the *St Matthew Passion*. There is only one moment in the last movement of Sonata No.3, where the gamba must play chords in order to overlap a new entry of the theme with the cadence of the preceding section, that nods to the gamba's capacity for doing this; otherwise the only chords are at cadences.

These sonatas are not just exercises in contrapuntal writing; they recall the flexibility and eloquence of obbligato instrumental parts in Bach's cantata and Passion writing, matching the rhetorical beauty of the vocal lines. Even within the fugal form, all the lines have something to say. Their conversation uses every level of language: syllables, words, phrases; sentences, exclamations, questions and answers; paragraphs and arguments.

In the slow movements, the two top voices are dialoguing equals, made even more distinct by being set an octave apart, and written in a vocal, ornamented style deriving from the best Italian examples: from opera. The one exception is the Andante third movement of the First Sonata. Here the upper two parts are equal, underpinned by a calm but propulsive bass line; but the overall effect is more textural than vocal. This recalls some of the best of Telemann's chamber music in a more modern style.

This textural moment also reveals something that even in the fast movements is at the core of the sonic combination of viola da gamba and harpsichord, both of them resonance-based instruments. The harpsichord is a plucked string instrument, which can yet make those plucked notes sing; and the viol's bow is like an extension of a lutenist's plucking finger, which makes the bowed notes sing only if it refrains from killing the resonance with too much pressure. In blending these two sounds a mystical marriage is found.

Many descriptions of viol players from the time stress the sensitivity, eloquence, and moving qualities of their playing. It is crucial to move beyond addressing Bach as a monument, as an intellectual and technical mountain to climb, and to bring to this music all that we have learned from other baroque repertoires: the expressive bowing techniques, the detailed shaping of notes and melodies, the articulation of small and large shapes and structures, that are part of the viol's heritage, and that was inherent in Bach's musical imagination.

Bach's Gamba Sonatas are trio sonatas for two people: the harpsichord takes two parts with the gamba playing the third. The G major Sonata is the only one of the three that survives in an earlier version for two flutes and continuo. Inspired by this, I have created a fourth gamba sonata from his Organ Trio Sonata in D minor, from which Bach himself already borrowed one movement for his Concerto BWV 1044. The only transcription that was required was transposing the middle part down an octave, with a very few more octave adjustments in that part and in the bass.

The Allemande from the Partita for solo flute BWV 1013 seems perfectly made to play on the viol, the harmonies complete and clear in a single line.

Thanks are due to scholar-performers Bettina Hoffmann, Lucy Robinson, and Annette Otterstedt, on whose research I have drawn; and enduring gratitude to my first viol teacher, Gian Lyman Silbiger, whose insights into these pieces still inform my playing of them.

Sarah Cunningham

Bachs drei Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo sind mit ihrem dreistimmigen, zwischen zwei Instrumenten aufgeteilten Kontrapunkt in unserem Repertoire einzigartig, vergleichbar nur mit Bachs Sonaten für Violine und Flöte mit Cembalo und C. Ph. E. Bachs einziger Sonate für diese Kombination. In Kommentaren heißt es oft, dass Bachs Musik für dieses eher altmodische Instrument stilistisch paradoxerweise moderner ist als seine sechs Suiten für das bald beliebter werdende Cello, das direkt aus der Tradition der akkordischen, unbegleiteten Gambe hervorgegangen zu sein scheint. Doch eine derartige gegenläufige Vorgehensweise ist für die kreativen intellektuellen Anforderungen typisch, die Bach sich sein ganzes Komponistendasein lang gestellt hatte.

Für wen und wann diese Sonaten geschrieben wurden, ist unbekannt. Sie wurden zu Bachs Lebzeiten nicht veröffentlicht; sie sind nicht als Reihe überliefert, wie die Violinsonaten mit Cembalo; von Bachs Hand gibt es nur noch die erste. Die übrigen existieren in verschiedenen späteren Autografabschriften, die hinsichtlich der Bögen, Verzierungen und Artikulation widersprüchlich sind. Diese Kopien zeugen vom fortgesetzten Interesse an den Stücken in und um Dresden und Berlin.

Christoph Wolff und andere meinten, dass viele Kammermusikwerke Bachs, die einer früheren Annahme zufolge während seiner Jahre als Kapellmeister in Köthen 1717–23 komponiert wurden, höchstwahrscheinlich später in Leipzig entstanden sind. Dort war Bach zusätzlich zu seinen Kirchenpflichten mit Konzerten des berühmten Collegium Musicum im Zimmermannschen Kaffeehaus befasst; neben der zu Hause gespielten Kammermusik wurde viel mit gastierenden Musikern und Bachs örtlichen Kollegen, Schülern sowie mit seinen Familienmitgliedern musiziert.

Aus Bachs Kreisen sind einige Viola da Gamba-Spieler bekannt. Fürst Leopold, sein Dienstherr in Köthen, spielte die Gambe als Amateur. Bach stand mit zwei verschiedenen Familien von Gambenvirtuosen in Verbindung: Carl Friedrich Abel soll bei Bach in Leipzig studiert haben, bis er sich in London niederließ; sein Vater Christian Ferdinand Abel war Hofgambist in Köthen gewesen. Ebenso berühmt waren Ernst Christian Hesse, Schüler der großen französischen Virtuosen Marin Marais und Antoine Forqueray in Paris, sowie sein Sohn Ludwig Christian Hesse, der von seinem Vater unterrichtet wurde. Ludwig Christian arbeitete mit Händel in Rom und war sicherlich der Interpret der virtuosen Gambenstimme in *La resurrezione* und *Tra le fiamme*.

Johann Christian Hertel, ein weiterer Schüler des älteren Hesse, wurde für sein großes Können bei Fugenimprovisationen über Themen gelobt, „die er aus dem Steg ereif auf der Virole de Gambe ... ausführen mußte“. Bach war selbst ein unvergleichlicher Fugenimprovisator auf Tasteninstrumenten, und es gab eine anhaltende Tradition bei der Fugenkomposition für die Viola da Gamba. Bach nutzte aber keine der akkordischen und polyphonen Möglichkeiten der Gambe in diesen Sonaten mit Cembalo, tatsächlich auch in keinem anderen seiner Gambenwerke, ausgenommen die Arie „Komm, süßes Kreuz“ aus der *Matthäus-Passion*. Nur an einer Stelle im letzten Satz der Sonate Nr. 3 muss die Gambe Akkorde spielen, um einen neuen Themeneinsatz mit der Kadenz des vorausgehenden Teiles sich überlappen zu lassen, ein Hinweis auf diese Kapazität der Gambe; ansonsten gibt es Akkorde nur in Kadenz.

Diese Sonaten sind nicht nur Kontrapunktübungen, sie erinnern auch an die Flexibilität und Eloquenz der obligaten Instrumentalstimmen in Bachs Kantaten und Passionen, die der rhetorischen Schönheit der Gesangslinien entsprechen. Auch innerhalb der Fugenform haben alle Linien etwas zu sagen, in ihrer Konversation wird jede Möglichkeit des Sprechens genutzt: Silben, Worte, Phrasen, Sätze, Ausrufe, Fragen und Antworten, Paragraphen und Argumente.

In den langsamen Sätzen befinden sich die beiden hohen Stimmen in einem gleichberechtigten Dialog, der noch ausgeprägter dadurch wird, dass er eine Oktave auseinanderliegt und in einem vokalen, verzierten Stil geschrieben ist, der sich auf die besten italienischen Vorbilder stützt: aus der Oper. Die einzige Ausnahme ist das Andante, der dritte Satz aus der ersten Sonate. Hier sind die beiden höheren Stimmen gleich und werden durch eine ruhige, aber vorwärtstreibende Basslinie betont; die Gesamtwirkung ist jedoch eher strukturell als vokal. Dies erinnert an einige der besten Kammermusikwerke Telemanns in einem moderneren Stil.

Dieser strukturelle Faktor zeigt auch etwas, das selbst in den schnellen Sätzen zentral für die Klangkombination von Viola da Gamba und Cembalo ist, beides auf Resonanz basierende Instrumente. Das Cembalo ist ein Tasteninstrument, dessen Saiten angerissen werden, das aber die gezupften Töne singen lassen kann; und der Bogen der Gambe gleicht der Verlängerung des Zuppfingers eines Lautenisten, wodurch die gestrichenen Töne nur dann singen, wenn die Resonanz nicht durch zuviel Druck erstickt wird. Die Verschmelzung dieser beiden Klänge ergibt eine mystische Verbindung.

In vielen Beschreibungen von Gambisten aus der Zeit werden die Empfindsamkeit, Beredsamkeit und Eindringlichkeit ihres Spiels betont. Als Spieler ist es wichtig, Bach nicht als ein Monument anzugehen, als intellektuell und technisch herausfordernden Gipfel, sondern vielmehr in diese Musik all das einzubringen, was wir aus anderen Werken des Barockrepertoires gelernt haben: die ausdrucksstarke Bogenführung, die detaillierte Ton- und Melodiegestaltung, die Artikulation kleiner und großer Formen und Strukturen, die zum Vermächtnis der Gambe gehören und die in Bachs musikalischer Einfallskraft inhärent waren.

Bachs Gambensonaten sind Triosonaten für zwei Personen: Der Cembalist übernimmt zwei Stimmen, der Gambist spielt die dritte. Die G-Dur-Sonate ist die einzige der drei, die in einer früheren Fassung für zwei Flöten und Continuo existiert. Davon angeregt, habe ich eine vierte Gambensonate aus seiner d-Moll-Triosonate für Orgel (für die Bach schon einen Satz für sein Konzert BWV 1044 entnommen hatte) geschaffen. Die einzige erforderliche Transkription war die Transponierung der Mittelstimme um eine Oktave herunter, mit einigen wenigen Oktavanpassungen in der Stimme und im Bass.

Die Allemande aus der Partita für Soloflöte BWV 1013 scheint wie gemacht für das Spiel auf der Gambe: Die Harmonien sind vollständig und klar in einer einzelnen Linie.

Dank schulde ich den Wissenschaftlerinnen/Interpretinnen Bettina Hoffmann, Lucy Robinson und Annette Otterstedt, auf deren Forschungen ich mich gestützt habe; anhaltende Dankbarkeit gilt meinem ersten Gambenlehrer Gian Lyman Silbiger, dessen Einsichten in diese Werke meine Interpretationsweise weiterhin bestimmen.

Sarah Cunningham

Übersetzung: Christiane Frobenius

Les trois Sonates pour viole de gambe et clavecin de Bach, avec leur texture contrapuntique à trois voix répartie entre deux instruments, sont des pièces uniques de notre répertoire, et peuvent seulement être comparées aux sonates pour violon et flûte avec clavecin du même compositeur, ainsi qu'à l'unique sonate composée par C. P. E. Bach pour ce même effectif. On a souvent écrit que paradoxalement, le style de ces pages destinées par Bach à cet instrument plus désuet est plus moderne que celui de ses six suites pour le violoncelle destiné à le supplanter – qui semblent découler directement de la tradition d'écriture par accords et sans accompagnement de la viole de gambe, mais ce type d'exercice inversé est caractéristique des défis créatifs intellectuels que le compositeur ne cessa de se lancer toute sa vie durant.

On ignore quand ces sonates furent écrites, et à l'intention de qui. Elles ne furent pas publiées du vivant de Bach, et ne nous sont pas parvenues sous forme de recueil, contrairement aux sonates pour violon avec clavecin ; seule la première existe encore de la main de son auteur. Les autres apparaissent dans différentes copies manuscrites, et présentent plusieurs contradictions en matière d'articulation, d'ornementation et d'articulation, témoignant toutefois du fait que les musiciens de Dresde et de Berlin et de leurs environs continuaient à s'y intéresser.

Selon Christoph Wolff et d'autres musicologues, la majeure partie de la musique de chambre de Bach, dont on avait d'abord pensé qu'elle avait été composée pendant ses années de *kapellmeister* à Cöthen, de 1717 à 1723, fut bien plus probablement écrite ultérieurement, à Leipzig. Dans cette ville, outre ses activités de musicien d'église, Bach participait à la célèbre série de concerts du Collegium Musicum donnés au café Zimmermann ; parallèlement à la musique de chambre exécutée dans les foyers, il se jouait sûrement quantité de musique, avec le concours de musiciens de passage, en plus des confrères locaux de Bach, de ses élèves et de sa famille.

Plusieurs gambistes de l'entourage de Bach nous sont connus. Le prince Leopold, son employeur à Cöthen, jouait de la viole en amateur. Bach était lié à deux familles de gambistes virtuoses différentes : Carl Friedrich Abel étudia avec Bach à Leipzig avant de se fixer à Londres ; son père, Christian Ferdinand Abel, avait été gambiste de la cour de Cöthen. Tout aussi célèbres étaient Ernst Christian Hesse, qui avait étudié à Paris avec les grands virtuoses français Marin Marais et Antoine Forqueray ; et son fils, Ludwig Christian Hesse, qui avait reçu l'enseignement de son père. Ludwig Christian travailla avec Haendel à Rome et fut probablement l'interprète des parties virtuoses de viole de gambe de *La resurrezione* et de *Tra le fiamme*.

Un autre élève de Hesse père, Johann Christian Hertel, était loué pour son grand talent d'improvisateur de fugues à la viole, à partir de thèmes qui lui étaient proposés sur place. Bach était lui-même un improvisateur de fugues hors pair au clavier, et il existait une longue tradition de fugues écrites pour la viole de gambe. Cependant, Bach n'a utilisé aucune des possibilités polyphoniques ou par accords de la viole dans ces sonates avec clavecin, ni d'ailleurs dans rien de ce qu'il écrivit pour la viole, à l'exception de « *Komm, süßes Kreuz* » dans la *Passion selon Saint-Matthieu*. Il n'y a qu'un seul passage du dernier mouvement de la Sonate n° 3, quand la viole de gambe doit jouer des accords afin de fondre une nouvelle entrée du thème avec la cadence de la section précédente, que Bach reconnaît la capacité de la viole en la matière ; les seuls accords rencontrés ailleurs interviennent dans les cadences.

Ces sonates ne sont pas de simples exercices d'écriture contrapuntique : elles rappellent la souplesse et l'éloquence des parties instrumentales *obbligato* des cantates et des Passions de Bach, rivalisant de beauté rhétorique avec les lignes vocales. Même dans le cadre de la forme fuguée, toutes les lignes ont quelque chose à exprimer. Leur conversation fait appel à tous les niveaux de langage : syllabes, mots, phrases ; énoncés, exclamations, questions et réponses ; paragraphes et arguments.

Dans les mouvements lents, les deux voix aigües mènent un dialogue d'égal à égal, ce qui est rendu encore plus distinct par le fait qu'elles se situent à une octave d'écart, et qu'elles sont écrites dans un style vocal et orné qui procède des meilleurs exemples italiens, à savoir de l'opéra. La seule exception est le troisième mouvement *Andante* de la Première Sonate. Là, les deux parties aigües sont égales, sous-tendues par une ligne de basse calme mais propulsive ; au demeurant, l'effet d'ensemble est plus textural que vocal, rappelant, dans un style plus moderne, certaines des plus belles pages chambristes de Telemann.

Ce passage textural révèle également quelque chose qui même dans les mouvements rapides se trouve au cœur de la combinaison sonore de la viole de gambe et du clavecin, tous deux fondés sur la résonance. Le clavecin est un instrument à cordes pincées qui parvient pourtant à faire chanter ces pincements, et l'archet de la viole est comme l'extension du doigt d'un luthiste, qui ne fait chanter les cordes frottées par l'archet qu'en s'abstenant d'étouffer la résonance par une trop forte pression. L'alliage de ces deux types de sonorité s'apparente à une union mystique.

Les gambistes de l'époque ont souvent été loués par leurs contemporains pour la sensibilité, l'éloquence et les qualités émotionnelles de leur jeu. Il est essentiel de ne pas aborder Bach comme un monument, comme un sommet intellectuel et technique à conquérir, et d'apporter à ces pages tout ce que d'autres répertoires baroques nous ont appris : techniques d'archet expressives, modelage détaillé des notes et des mélodies, articulation des formes et des structures, quelle que soit leur taille, en somme tout ce qui ressort du patrimoine de la viole de gambe et qui était inhérent à l'imaginaire musical de Bach.

Les Sonates pour viole de gambe de Bach sont des sonates en trio pour deux personnes : le clavecin se charge de deux voix et la troisième revient à la viole. La Sonate en *sol* majeur est la seule des trois à avoir survécu dans une version plus ancienne pour deux flûtes et continuo. Celle-ci m'a inspiré la création d'une quatrième sonate à partir de la Sonate en trio pour orgue en *ré* mineur, dont Bach avait lui-même déjà emprunté un mouvement pour son Concerto BWV 1044. La seule transcription qu'il m'a fallu faire a consisté à transposer la partie centrale à l'octave inférieure, avec quelques autres petits ajustements d'octaves dans cette partie et à la basse.

L'*Allemande* de la Partita pour flûte seule BWV 1013 semble idéalement adaptée à la viole, avec des harmonies claires et entières, sur une seule ligne.

Je tiens à remercier les musicologues et interprètes Bettina Hoffmann, Lucy Robinson et Annette Otterstedt, dont j'ai utilisé les recherches ; et à exprimer mon immense gratitude à mon premier professeur de viole, Gian Lyman Silbiger, dont la manière d'aborder ces pièces continue de nourrir mes interprétations.

Sarah Cunningham

Traduction : David Ylla-Somers



Sarah Cunningham is recognized as one of the foremost viola da gambists worldwide. She trained at Harvard University, the Longy School of Music (with Gian Lyman Silbiger), and the Royal Conservatory in The Hague, Netherlands (with Wieland Kuijken). In the 1970s she was deeply influenced by the teaching of the legendary Marleen Montgomery, whose emphasis on breath, awareness, profound listening, and the spiritual power of music remain at the core of Sarah's practice today. Also in the 1970s, she formed the baroque ensemble Musick for the Generall Peace, with violinist Jeanne Lamon and harpsichordist Robert Hill, and the viola da gamba trio Les Filles de Sainte Colombe, with Mary Springfels and Wendy Gillespie.

After moving to London in 1981, she was co-founder, with violinist Monica Huggett and harpsichordist Mitzi Meyerson, of Trio Sonnerie, with whom she recorded much of the important chamber music for violin and viol, and toured on four continents between 1982 and 1997. She was invited by Sir James Galway to collaborate on his CDs of Bach's flute music, and toured with him in Europe and the USA. Her solo CDs were released on ASV and EMI/Virgin Classics, and she has appeared as recitalist from Helsinki to Vancouver. As concerto soloist she has recorded works by Telemann with the Orchestra of the Age of Enlightenment under Monica Huggett. She has performed in Europe, North and South America, Australia, Japan, Turkey, and Russia with numerous groups and conductors including Jordi Savall, Fretwork, Phantasm, Simon Rattle, Ton Koopman, John Eliot Gardiner, Gustav Leonhardt, and others.

In 1999 she moved to the west coast of Ireland, where she founded and directed the East Cork Early Music Festival at the invitation of County Cork's music officer Ian MacDonagh.

From 1990–2000 she was Professor of viola da gamba at the Hochschule für Künste in Bremen, Germany. Since returning to the USA in 2009, she has been on the faculty of The Juilliard School's newly created Historical Performance Department; and since fall of 2018 she also teaches at Princeton University. A long-time favorite at the Amherst Early Music Festival, in 2018 she founded a unique annual summer Viol Intensive program co-taught with Italian viol player Paolo Pandolfo, as part of Amherst's Baroque Academy.

In 2016 she completed her BA at Bryn Mawr College, in Interdisciplinary Arts and Performance. As part of this self-created independent major she studied choreography with David Brick and Madeline Cantor, dance with Molly Shanahan, experimental performance at the Headlong Institute, conceptual art with John Muse, and creative writing with Daniel Torday. She also studied visual art at the Main Line Art Center with abstract painter and pastelist Val Rossman.

Her long-time fascination with improvisation has led to collaborations with dancers Tara Brandel and Leah Stein, percussionist Kyle Struve, and poet Katherine Cartwright, as well as with other poets and storytellers in the USA and abroad.



Richard Egarr brings a joyful sense of adventure and a keen, enquiring mind to all his music-making – whether conducting, directing from the keyboard, giving recitals, playing chamber music, and indeed talking about music at every opportunity.

Egarr joined the Philharmonia Baroque Orchestra & Chorale as Music Director in August 2020, having been Music Director of the Academy of Ancient Music for 15 years (up to 2021), succeeding their founding director Christopher Hogwood. He is also Principal Guest of the Residentie Orkest in The Hague and Artistic Partner of the St Paul Chamber and was Associate Artist with the Scottish Chamber 2011–2017.

Egarr straddles the worlds of historically informed and modern symphonic performance, and has conducted many leading symphony orchestras, notably the London Symphony, Royal Concertgebouw and Philadelphia orchestras. In 2021/22 he guests with the Finnish Radio, Frankfurt Radio, NDR Rundfunkorchester, City of Birmingham Symphony, Orquesta Sinfónica de Galicia, Swedish Chamber and Antwerp Symphony orchestras in repertoire from J.S. Bach's Brandenburg suites to Mendelssohn's *Elijah*, and continuing his Beethoven symphony cycle with the Residentie Orkest. Plans with the Philharmonia Baroque this season include Schumann's Requiem, a staged production of Handel's *Radamisto*, also Bach's B minor mass at Lincoln Center in a joint project with Juilliard.

Early in his tenure at the AAM, Egarr established the Choir of the Academy of Ancient Music; operas and particularly Handel's oratorios lie at the heart of his repertoire. He made his Glyndebourne debut in 2007, and with AAM has conducted cycles of Monteverdi and Purcell at the Barbican and Mozart operas at the Barbican and the Grange Festival.

He regularly gives solo harpsichord recitals at the Wigmore Hall and Carnegie Hall, and his extensive discography on Harmonia Mundi includes solo keyboard works by Bach, Handel, Mozart and Couperin, and latterly discs for Linn Records of Byrd and Sweelinck. As half of Duo Pleyel he plays and records four-hands repertoire with his wife Alexandra Nepomnyashchaya, releasing their first disc for Linn in 2020 (Schubert), to enthusiastic reviews. His long list of recordings with the Academy of Ancient Music includes seven Handel discs (2007 Gramophone Award, 2009 MIDEM and Edison awards), and J.S. Bach's *St John* and *St Matthew* Passions.

Egarr trained as a choirboy at York Minster, at Chetham's School of Music in Manchester, and as organ scholar at Clare College Cambridge. His studies with Gustav and Marie Leonhardt further inspired his work in the field of historical performance. He taught for many years at the Amsterdam Conservatoire, and for the past eight years has been Visiting Professor at The Juilliard School.


He has collaborated with Sarah Cunningham in various formations since the early 1990s.

Recorded: United Church of New Marlborough, Southfield, Massachusetts, November 2017

Producer & Sound Engineer: Brad Michel

Edited by Brad Michel and Sarah Cunningham

Artist photos: © Tatiana Daubek (Cunningham); © Marco Borggreve (Egarr)

Cover Design: Paul Marc Mitchell for WLP Ltd 

Editorial: WLP Ltd

© 2021 The copyright in this sound recording is owned by Sarah Cunningham

© 2021 Sarah Cunningham

Marketed by Avie Records

avie-records.com



AV2491

822252249125

Bach's Gamba Sonatas are trio sonatas for two people, his music for this more old-fashioned instrument paradoxically more modern in style than the six suites for the 'up-and-coming' cello.

The contrapuntal writing, not at all dry, recalls the flexibility and eloquence of obbligato parts in the cantatas and Passions, rivalling vocal lines for rhetorical beauty.

JOHANN SEBASTIAN BACH 1685-1750

Sonatas for Viola da Gamba & Harpsichord

1-4 **Sonata No.1 in G BWV 1027** 13.14

5-8 **Sonata No.2 in D BWV 1028** 14.18

9-11 **Sonata No.3 in G minor BWV 1029** 14.26

12-14 **Organ Trio Sonata No.3 in D minor BWV 527** 13.56

arr. Sarah Cunningham viola da gamba & harpsichord

15 **Allemande from Flute Partita in A minor BWV 1013** 9.22

arr. Sarah Cunningham viola da gamba solo (transcr. D minor)

SARAH CUNNINGHAM viola da gamba

RICHARD EGARR harpsichord

Total time: 65.16

STEREO DDD AV2491 LC11982

Booklet enclosed · Mit deutscher Textbeilage · Brochure incluse

© 2021 The copyright in this sound recording is owned by Sarah Cunningham

© 2021 Sarah Cunningham

Marketed by Avie Records avie-records.com

Manufactured and printed in Austria.

**AVIE**

