



BACH HANDEL SCARLATTI
Gamba Sonatas

STEVEN ISSERLIS
RICHARD EGARR

hyperion

STEVEN ISSERLIS
cello

RICHARD EGARR
harpsichord

ROBIN MICHAEL
cello (continuo)
[5]–[7] & [11]–[14]

Recorded at the Concert Hall, Wyastone Estate, Monmouth
on 28–30 May 2014

Recording Engineer SIMON EADON

Recording Producer ANDREW KEENER

Keyboard Technician MALCOLM GREENHALGH

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXV

Cover photograph of Steven Isserlis © Tom Miller

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Sonata in G major BWV1027 [12'31]

for viola da gamba and harpsichord

- [1] Adagio [3'35]
- [2] Allegro ma non tanto [3'22]
- [3] Andante [2'32]
- [4] Allegro moderato [3'04]

DOMENICO SCARLATTI (1685–1757)

Sonata in D minor Kk90 [10'45]

- [5] Grave [2'59]
- [6] Allegro [4'29]
- [7] Largo — Allegro [3'20]

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Sonata in G minor BWV1029 [13'42]

for viola da gamba and harpsichord

- [8] Vivace [4'57]
- [9] Adagio [5'01]
- [10] Allegro [3'49]

GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685–1759)

Violin Sonata in G minor HWV364b [6'29]

- [11] Andante larghetto [1'58]
- [12] Allegro [1'41]
- [13] Adagio [0'43]
- [14] Allegro [2'11]

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Sonata in D major BWV1028 [13'12]

for viola da gamba and harpsichord

- [15] [Adagio] [1'40]
- [16] [Allegro] [3'34]
- [17] Andante [4'07]
- [18] Allegro [3'54]

[19] **Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ** BWV639 [2'54]

CONTENTS

ENGLISH	<i>page 4</i>
FRANÇAIS	<i>page 10</i>
DEUTSCH	<i>Seite 14</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

1685—what a year! The storks must have been working overtime, earning bonuses for high-quality deliveries. There have, it's true, been occasional years which have produced two great composers (notably 1810, birth-year of both Schumann and Chopin), but 1685 is unique in having seen the arrival of *three* composers of genius. Bach, Handel and Scarlatti would turn out to be very different characters, personally and creatively; but all three of them would produce imperishable music that would change the world. How pleased the angels (and storks) must have felt as they looked down at the three red-faced, squalling babies, and foresaw their futures!

It is fitting that Bach gets the lion's share of this album, since of the three composers his contribution to solo and chamber music for strings is by far the most substantial and significant. The most famous examples are of course his six sonatas and partitas for solo violin and six suites for solo cello; but his sonatas for keyboard with violin and with viola da gamba are also masterpieces. The gamba sonatas do not form a unified set, as do (for instance) the cello suites; but with their generous range of moods and forms, all expressed in Bach's uniquely elevated musical language, the three sonatas make a deeply satisfying triptych. We do not know exactly when the sonatas were composed, but modern research suggests that all were written in Leipzig (where Bach lived from 1723 until his death) during the composer's later years. This theory is supported by the only surviving manuscript in Bach's own hand, which is of the first sonata; tests have shown this copy to date from around 1740. Perhaps the sonatas were written for the gamba virtuoso Carl Friedrich Abel, who spent the years 1737 to 1743 in Leipzig.

Some writers have claimed that all three sonatas may have originated as works for other instruments; there is no definite evidence for this, however—except in the case of the **Sonata in G major, BWV1027**, which also exists in an

earlier version for two flutes and continuo, BWV1039. It might seem strange that a sonata originally conceived for two instruments and keyboard should work equally well for one instrument and keyboard; but actually it makes perfect sense. All three gamba sonatas are trio sonatas, written for three equal voices—one being the gamba, the other two the treble and bass of the keyboard. (The works by Handel and Scarlatti on this album, on the other hand, are sonatas for solo instrument with continuo—hence the added cello, to reinforce the harpsichord's bass line.) Playing these Bach sonatas on the cello—the gamba's rather more robust younger brother, or at least cousin—perhaps throws up a few more questions of balance than arise between the gentle gamba and its old friend the harpsichord; but these are by no means insuperable. And it is lovely for us cellists, used to making our presence felt with some difficulty over the rich sound of a modern piano, to be able to play as lightly as possible without ever courting inaudibility.

Both versions of the first sonata are set in the key of G major. Bach's contemporary Johann Mattheson, in his treatise on the natures of different tonalities, quotes a description of G major as 'a true guardian of moderation'. All four movements of this work certainly bear out this characterization; even the faster ones are marked *Allegro ma non tanto* and *Allegro moderato*—no room for extremism here. From the lilting melody with which the opening *Adagio* begins, through to the triumphant flourish that concludes the sonata, we are in a pastoral world where all is well. Only the ending of the *Andante* unexpectedly breaks out of this idyllic world; here the gamba's descending cry, reminiscent of the tragic aria with gamba solo 'Es is vollbracht' ('It is finished'), from the *St John Passion*, perhaps conveys something of the suffering that lies behind deep joy.

Domenico Scarlatti was a very different character in every way from Bach; the contrast between the latter's German

Lutheran sensibilities and the former's resplendent eccentricity is striking, both biographically and musically. Whereas Bach never left his native Germany, Scarlatti was an international traveller. Born in Naples, he spent much of his life in Portugal and Spain, the vibrant colours and sounds of all these places permeating his art. He is best known for a collection of well over 500 keyboard sonatas (or 'essercizi'), most of them consisting of a single movement; the vast majority were published well after Scarlatti's death. A handful of these sonatas have figured basses written underneath the bass part; in 1947 the harpsichordist Lionel Salter wrote an article convincingly arguing that they were actually intended as sonatas for violin and basso continuo. Of these violin sonatas, the **Sonata in D minor, Kk90**, is probably the finest. A rather later commentator than Mattheson, the lead guitarist of the (spoof) rock group Spinal Tap, Nigel Tufnel, describes D minor as a key that 'makes people weep instantly'; perhaps Scarlatti was a Spinal Tap fan, because this sonata certainly seems to follow that precept. The romantic opening aria—a heroine's lamentation?—takes us immediately into an operatic world utterly different from Bach's. This is followed by a fizzy Allegro, overflowing with irrepressible energy and humour. The last two sections—both dances, one a confident $\frac{12}{8}$, the other a languorous $\frac{3}{8}$ (strangely, it is the latter, not the former, which is marked Allegro in the manuscript)—seem to us three performers to make most sense as a 'da capo' pair. There is no evidence to support this decision (though hardly any to counter it, either; Scarlatti remains a difficult figure for musicologists)—but it just seems to work.

Bach's **Sonata in G minor, BWV1029**, the only one of the gamba sonatas containing just three movements, in some ways resembles a concerto in the Italian style; this has led many writers to suggest that it was originally a concerto grosso (a seventh Brandenburg Concerto, in fact), and even to reconstruct it as such. However, when one remembers



JOHANN SEBASTIAN BACH, 1746
Portrait by Elias Gottlob Haussmann

that Bach frequently composed in concerto form with no orchestra involved (think of the Italian Concerto) and considers how perfectly the sonata works as a duo, this theory becomes less attractive. The opening movement, marked Vivace (often a slower tempo than Allegro in Baroque times), with its jagged, bustling subjects and episodes, may remind us of the Brandenburg concertos; but the slow movement is something else altogether, an extraordinary creation in which the two instruments seem

to float apart through a rarefied world, barely acknowledging each other's presence until well into the movement. The final Allegro, too, confounds expectations: the fugue-like opening theme, shared equally by all three voices, is countered by a tender, singing second subject—a clear foreshadowing of the contrasting subjects of Classical and Romantic sonata forms. The work as a whole shows us Bach's predilection for clothing transformative ideas in ostensibly traditional forms. To think that in his own time, he was considered old-fashioned!

Like Scarlatti, Handel was an inveterate traveller (compared to Bach, at least). Before settling in England, where he was to spend most of his life, Handel had spent time in Italy. There he met Scarlatti, and the two men became friends. A story was told about Handel attending a fancy dress party in Venice in disguise; as was his wont, he sat down at the harpsichord, and started playing. Scarlatti wandered over to listen, and was transfixed. 'Either that is the famous Saxon', he exclaimed, 'or the Devil.' It was said that in later life Scarlatti would cross himself reverently every time Handel's name was mentioned. Like Scarlatti's, some of Handel's violin sonatas were for a long time thought to be intended for other instruments, several of them initially appearing as sonatas for oboe or flute. Furthermore, they were often grouped together with spurious sonatas misattributed to Handel; it is only in recent years that the confusion has been properly resolved, and this comparatively neglected side of his output has started to receive its due. The present **Sonata in G minor, HWV364b**, composed around 1724, was originally published as an oboe sonata. In fact, it is very much a violin sonata; but there is an authentic alternative version as well. The first page of the manuscript contains the opening bars of the violin part rewritten an octave lower in a different clef, with the words 'per la viola da gamba' appended in Handel's hand—making it Handel's only gamba sonata. Opening with a

singing Andante larghetto, again far more operatic than anything in Bach's sonatas, and concluding with a rumbustious gigue, the work is a wonderful example of a great composer writing in, and transcending, a popular style of the day.

We have left Bach's second gamba sonata, the **Sonata in D major, BWV1028**, until last on this album; this might seem curious, perhaps—until you hear it. It is a show-stopper! The melting first movement leads straight into a high-spirited dancing Allegro (the earliest sources give no tempo indication, but the default setting for such movements would be Allegro), which is in turn followed by a melancholic, siciliano-like Andante in B minor. All poignancy is swept aside, however, by an Allegro of such joyous virtuosity—both instruments attempting to outdo each other in increasingly wild episodes—that we felt that this sonata *bad* to conclude the album.

Except that in the end it didn't. A couple of days before we made this recording, Richard and I had a discussion about what to play as an encore at a recital we were giving. I hesitatingly suggested one of my all-time favourite works, Bach's Chorale Prelude (originally for organ, from the *Orgelbüchlein*) **Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ**; but then withdrew the idea, daring to say that perhaps it wouldn't work on the harpsichord. Richard begged (in his characteristically colourful language) to differ; but the argument remained unresolved, because I forgot to take the music to the recital (ahem!). I did, however, take it to the recording session; and, having played it through just for interest's sake, I was immediately convinced that it does work on the harpsichord—at least in Richard's hands. So here it is: Bach at his most gloriously sublime. The God of Music indeed.

STEVEN ISSERLIS © 2015

Also available

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

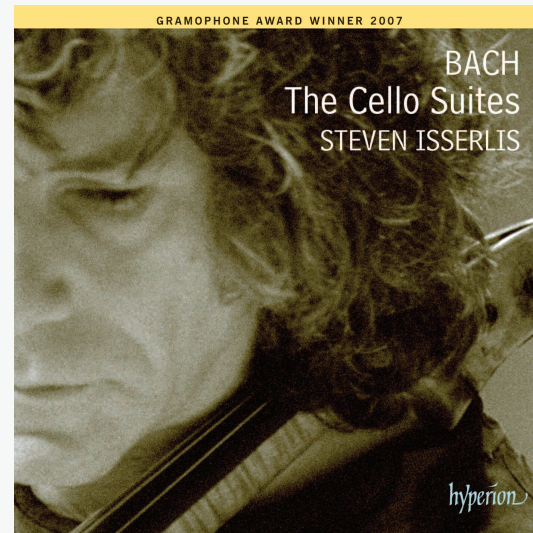
Cello Suites

STEVEN ISSERLIS cello

CDA67541/2

‘Some of the best Bach playing I’ve heard since Casals’ (BBC Radio 3 *CD Review*) ‘This is the most wonderful cello-playing, surely among the most consistently beautiful to have been heard in this demanding music, as well as the most musically alert and vivid’ (*Gramophone*) ‘For me, Isserlis and Hyperion provide a completely new and inspiring benchmark for this unique tour de force’ (*BBC Music Magazine*) ‘These performances grab you with their intimacy and full-bodied embrace, their simple dedication and emotional truthfulness’ (*Financial Times*)

GRAMOPHONE AWARD WINNER



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Cello Sonatas

STEVEN ISSERLIS cello, ROBERT LEVIN fortepiano

CDA67981/2

‘This set contains some of the finest Beethoven performances you are likely to hear. Steven Isserlis is on blazing form: every note lives, every movement is characterised with infectious relish; his range is breathtaking. The ensemble with Robert Levin is dynamic, intimate, often electric. There’s a sense of two powerful minds intensely engaged in Beethoven’s dialogue . . . it’s unbeatable’ (*BBC Music Magazine*) ‘Probably the most significant recordings of these masterpieces ever issued . . . The recorded quality and instrumental balance are first-class’ (*International Record Review*)



STEVEN *Isserlis*



© Joanna Bergin

Acclaimed worldwide for his technique and musicianship, British cellist Steven Isserlis enjoys a distinguished career as a soloist, chamber musician, educator and author. As a concerto soloist he appears regularly with the world's

leading orchestras and conductors, gives recitals with modern piano, fortepiano and harpsichord, appears frequently with period instrument ensembles, and, unusually, directs chamber orchestras from the cello. As a chamber musician he has devised many series for many of the world's most famous festivals and venues.

Steven Isserlis has written two highly successful books about music for children: *Why Beethoven Threw the Stew* and *Why Handel Wagged his Wig*, both of which have been translated into many languages. He has also written the text for three musical stories, to music by the Oscar-winning composer Anne Dudley: *Little Red Violin*, *Goldiepegs and the Three Cellos*, and *Cinderella*. As a teacher he gives regular masterclasses around the world, and is artistic director of the famous International Musicians' Seminar in Cornwall, England.

His diverse interests are reflected in an extensive and award-winning discography. His Hyperion recording of J S Bach's Cello Suites met with the highest critical acclaim, and was *Gramophone's* Instrumental Disc of the Year, as well as receiving the Critic's Choice award at the Classical Brits. Other recordings include a recital disc with Thomas Adès, including the premiere recording of the latter's *Lieux retrouvés*, a Schumann disc with Dénes Várjon, and the Brahms Cello Sonatas with Stephen Hough. His many honours include a CBE in 1998, the Schumann Prize of the city of Zwickau (Schumann's birthplace) in 2000, and election to *Gramophone* magazine's Hall of Fame in 2013.

For more information please visit Steven Isserlis's website: www.stevenisserlis.com

RICHARD *Egarr*

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 solo recitals, playing chamber music, or indeed talking about music at every opportunity. Music Director of the Academy of Ancient Music since 2006, Egarr is also Principal Guest Conductor of The Hague Philharmonic and Associate Artist of the Scottish Chamber Orchestra. He has a flourishing career as a guest conductor with orchestras ranging from Boston’s Handel and Haydn Society to the London Symphony, Royal Concertgebouw and Philadelphia orchestras.

Early in his tenure with the Academy of Ancient Music Egarr established the Choir of the AAM, and operas and oratorios lie at the heart of his repertoire. He made his Glyndebourne debut in 2007 conducting a staged version of Bach’s *St Matthew Passion*. Egarr is a lasting inspiration to young musicians, maintaining regular relationships at the Amsterdam Conservatoire, Britten–Pears Foundation, and the Netherlands Opera Academy. He is a Visiting Artist at the Juilliard School in New York.

Richard Egarr continues to play solo recitals across the world—including recent performances at the Edinburgh International Festival and at Carnegie Hall. His impressive discography includes Bach’s Goldberg Variations and *Well-Tempered Clavier*, Mozart fantasias and rondos, and the complete harpsichord works of Louis Couperin, besides many award-winning duo recordings with Andrew Manze. His growing list of recordings with the Academy of Ancient Music includes seven Handel discs (*Gramophone Award*, 2007, MIDEM and Edison awards, 2009), and more recently Bach’s *St John Passion*, *St Matthew Passion* and orchestral suites, released on the AAM’s own label.



© Marco Borggreve

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.

BACH, HAENDEL, SCARLATTI *Sonates pour viole de gambe*

1685—quelle année ! Les cigognes ont certainement fait des heures supplémentaires et gagné des primes pour avoir « livré » des bébés de qualité supérieure. Certes, il y eut quelques rares années qui virent la naissance de deux grands compositeurs (notamment 1810, pour Schumann et Chopin), mais 1685 est unique car elle vit l'arrivée de *trois* compositeurs de génie. Bach, Haendel et Scarlatti allaient se révéler être des individus très différents tant sur le plan personnel que sur le plan créatif ; mais tous allaient composer une musique impérissable qui devait changer le monde. Les anges (et les cigognes) ont dû sourire en regardant ces trois bébés rougeauds et brillant, et en prévoyant leur avenir !

Il est juste que Bach ait la part du lion dans cet album, puisque des trois compositeurs concernés sa contribution à la musique soliste et à la musique de chambre pour cordes est de loin la plus importante et la plus significative. Les exemples les plus célèbres sont bien sûr ses six sonates et partitas pour violon seul et ses six suites pour violoncelle seul ; mais ses sonates pour clavier avec violon et avec viole de gambe sont aussi des chefs-d'œuvre. Les sonates pour viole de gambe ne constituent pas un recueil unifié, comme (par exemple) les suites pour violoncelle ; mais avec leur éventail généreux d'atmosphères et de formes, toutes exprimées dans le langage musical éminemment élevé de Bach, ces trois sonates forment un triptyque très satisfaisant. On ignore à quelle date précise elles furent composées, mais les recherches modernes laissent entendre qu'elles furent toutes écrites à Leipzig (où Bach vécut à partir de 1723 jusqu'à sa mort) au cours des dernières années de la vie du compositeur. Cette théorie est étayée par le seul manuscrit de la main de Bach lui-même qui nous est parvenu, celui de la première sonate ; des tests ont montré que ce manuscrit date de 1740 environ. Ces sonates furent peut-être composées pour le virtuose de la viole de

gambe Carl Friedrich Abel, qui vécut à Leipzig entre 1737 et 1743.

Certains auteurs prétendent que ces trois sonates pourraient avoir été conçues à l'origine pour d'autres instruments ; toutefois, rien ne vient étayer cette affirmation—sauf dans le cas de la **Sonate en sol majeur, BWV1027**, qui existe aussi dans une version antérieure pour deux flûtes et continuo, BWV1039. Il pourrait paraître étrange qu'une sonate conçue à l'origine pour deux instruments et clavier fonctionne tout aussi bien pour un seul instrument et clavier : mais, en réalité, c'est parfaitement logique. Les trois sonates pour viole de gambe sont des sonates en trio, écrites à trois voix égales—la viole de gambe, l'aigu et la basse du clavier (d'autre part, les œuvres de Haendel et de Scarlatti enregistrées ici, sont des sonates pour instrument soliste et continuo—le violoncelle ajouté venant donc renforcer la basse du clavecin). Jouer ces sonates de Bach au violoncelle—le frère cadet un peu plus robuste de la viole de gambe, ou au moins son cousin—pose peut-être davantage de questions d'équilibre qu'entre la douce viole de gambe et son vieil ami le clavecin ; mais elles n'ont rien d'insurmontables. Et c'est merveilleux pour nous violoncellistes, habitués à faire ressentir notre présence avec difficulté face à la riche sonorité d'un piano moderne, de pouvoir jouer aussi légèrement que possible sans jamais risquer d'être inaudibles.

Les deux versions de la première sonate sont écrites dans la tonalité de sol majeur. Dans son traité sur la nature des différentes tonalités, le contemporain de Bach, Johann Mattheson, cite une description de sol majeur comme « un véritable gardien de la modération ». Les quatre mouvements de cette œuvre confirment certainement cette caractérisation ; les plus rapides ne sont marqués qu'Allegro ma non tanto et Allegro moderato—pas de place ici pour l'extrémisme. De la mélodie cadencée avec laquelle

commence l'Adagio initial jusqu'au bouquet triomphal qui conclut la sonate, nous sommes sur un terrain pastoral où tout va bien. Seule la fin de l'Andante sort de façon inattendue de cet univers idyllique ; ici le cri descendant de la viole de gambe, qui rappelle l'aria tragique avec viole de gambe solo « Es is vollbracht » (« Tout est accompli »), de la *Passion selon saint Jean*, traduit peut-être un peu la souffrance qui se cache derrière une joie profonde.

Domenico Scarlatti était un personnage très différent de Bach à tous égards ; le contraste entre les sensibilités luthériennes allemandes de ce dernier et l'excentricité resplendissante du premier est frappant, tant sur le plan biographique que musical. Contrairement à Bach, qui ne quitta jamais son Allemagne natale, Scarlatti fut un voyageur international. Né à Naples, il passa une grande partie de sa vie au Portugal et en Espagne, où les couleurs vibrantes et les sons de ces lieux imprégnèrent son art. Il est surtout connu pour un recueil de plus de cinq cents sonates pour clavier (ou « essercizi »), pour la plupart en un seul mouvement ; la grande majorité de ces sonates ne fut publiée que bien après la mort de Scarlatti. Quelques-unes comportent des basses chiffrées écrites sous la partie de basse ; en 1947, le claveciniste Lionel Salter écrivit un article dans lequel il soutenait de façon convaincante que c'étaient en réalité des sonates pour violon et basse continue. De toutes ces sonates, la **Sonate en ré mineur, Kk90**, est sans doute la meilleure. Une plume un peu plus récente que celle de Mattheson, celle de Nigel Tufnel, premier guitariste du groupe rock Spinal Tap (« Ponction lombaire », un groupe canularique), décrit ré mineur comme une tonalité qui « fait pleurer les gens instantanément » ; Scarlatti était peut-être un fan de Spinal Tap, car cette sonate semble sans aucun doute suivre ce précepte. L'aria initiale romantique—la lamentation d'une héroïne?—nous emmène d'emblée dans un univers lyrique totalement différent de celui de Bach. Elle est suivie d'un Allegro pétillant,

qui déborde d'énergie exubérante et d'humour. Les deux dernières sections—toutes deux des danses, l'une assurée, l'autre langoureuse (chose étrange, c'est cette dernière, pas la précédente, qui est marquée Allegro sur le manuscrit)—nous semblent à nous trois interprètes avoir le plus de sens comme une paire « da capo ». Rien ne vient étayer cette décision (rien ne l'infirmes non plus ; Scarlatti reste une personnalité difficile pour les musicologues)—mais cela semble juste fonctionner.

La **Sonate en sol mineur, BWV1029**, de Bach, la seule sonate pour viole de gambe qui ne comporte que trois mouvements, ressemble d'une certaine façon à un concerto dans le style italien, ce qui a conduit de nombreux auteurs à penser que c'était à l'origine un concerto grosso (un septième concerto brandebourgeois, en fait) et même à la reconstruire comme tel. Toutefois, si l'on se souvient que Bach composait souvent en forme concerto sans impliquer d'orchestre (pensez au Concerto italien) et si l'on considère à quel point cette sonate fonctionne parfaitement en duo, cette théorie perd de son intérêt. Le premier mouvement, marqué Vivace (souvent un tempo plus lent qu'Allegro à l'ère baroque), avec ses sujets et épisodes déchiquetés et animés, peut nous faire penser aux concertos brandebourgeois ; mais le mouvement lent est tout autre chose, une extraordinaire création où les deux instruments semblent s'éloigner en flottant dans un univers raréfié, admettant à peine leur présence mutuelle jusqu'à un point assez avancé du mouvement. L'Allegro final va aussi à l'encontre de nos attentes : le thème initial en forme de fugue, partagé à parts égales entre les trois voix, est neutralisé de façon inattendue par un second sujet tendre et chantant—une annonce claire des sujets contrastés des formes sonates classique et romantique. Cette œuvre dans son ensemble nous montre la prédilection de Bach pour vêtir des idées transformatrices de formes ostensiblement traditionnelles. Pensez qu'il passait pour démodé à son époque !



GEORGE FRIDERIC HAENDEL, c1726–8
Portrait attribué à Balthasar Denner

Comme Scarlatti, Haendel était un voyageur invétéré (comparé à Bach, en tout cas). Avant de s'installer en Angleterre, où il allait passer la plus grande partie de sa vie, Haendel, dans sa jeunesse, vécut un certain temps en Italie. Il y rencontra Scarlatti et les deux hommes se lièrent d'amitié. On a raconté une histoire à propos de Haendel assistant à une soirée costumée à Venise ; comme à son

habitude, il s'assit au clavecin et commença à jouer. Scarlatti s'approcha tranquillement pour l'écouter et fut stupéfié. « Soit c'est le fameux Saxon », s'exclama-t-il, « soit c'est le diable. » On a dit que, plus tard, Scarlatti se signait très respectueusement chaque fois qu'était mentionné le nom de Haendel. Comme pour celles de Scarlatti, on a longtemps pensé que certaines sonates pour violon de Haendel étaient destinées à d'autres instruments, plusieurs d'entre elles ayant été publiées dans un premier temps comme des sonates pour hautbois ou pour flûte. En outre, elles étaient souvent regroupées avec des sonates apocryphes attribuées par erreur à Haendel ; l'ambiguïté n'a été levée qu'il y a quelques années et on a commencé à rendre justice à cette part relativement négligée de son œuvre. La présente **Sonate en sol mineur, HWV364b**, composée vers 1724, fut publiée à l'origine comme une sonate pour hautbois. En fait, c'est une vraie sonate pour violon ; mais il y a aussi une authentique version alternative. La première page du manuscrit contient les premières mesures de la partie de violon réécrites à l'octave inférieure dans une tonalité différente, avec les mots « per la viola da gamba » ajoutés de la main de Haendel—ce qui en fait la seule sonate pour viole de gambe de Haendel. Elle commence par un Andante larghetto chantant, une fois encore beaucoup plus lyrique que tout ce qu'on pourrait trouver dans les sonates de Bach, et s'achève sur une gigue sonore. Cette œuvre est un magnifique exemple d'un grand compositeur qui écrivait dans un style populaire de l'époque et le transcendait !

Dans cet album, nous avons gardé pour la fin la deuxième sonate pour viole de gambe de Bach, la **Sonate en ré majeur, BWV1028** ; peut-être cela peut-il paraître curieux—jusqu'à ce qu'on l'écoute. C'est le clou du spectacle ! Le premier mouvement attendrissant mène directement à un Allegro dansant et plein d'entrain (les plus anciennes sources ne donnent pas d'indication de tempo, mais le tempo implicite pour de tels mouvements serait

Allegro), suivi à son tour d'un Andante en si mineur mélancolique en forme de sicilienne. Mais tout caractère poignant disparaît avec l'Allegro d'une virtuosité si joyeuse—les deux instruments cherchant à se surpasser l'un l'autre dans des épisodes de plus en plus déchaînés—que nous avons pensé que cette sonate *devait* conclure cet album.

Mais, finalement, ce ne fut pas le cas. Quelques jours avant de réaliser cet enregistrement, Richard et moi-même parlions de ce que nous jouerions en bis lors d'un récital que nous allions donner. D'une voix hésitante, j'ai proposé l'une de mes œuvres préférées, le Prélude-choral de Bach **Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ** (à l'origine pour orgue,

tiré de l'*Orgelbüchlein*) ; mais je suis ensuite revenu sur cette idée, osant dire que peut-être ça fonctionnerait mal au clavecin. Richard n'était pas du même avis (ce qu'il exprima dans son langage haut en couleur) ; mais la question resta sans réponse, car j'ai oublié d'emporter la musique le jour du récital (hum !). Toutefois, je l'ai apportée lors de l'enregistrement : et après l'avoir jouée juste pour voir, j'ai été convaincu d'emblée que ça marchait très bien au clavecin—au moins sous les doigts de Richard. Il est donc là : Bach au plus sublime de son art. Le Dieu de la musique en vérité.

STEVEN ISSERLIS © 2015
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

BACH, HÄNDEL, SCARLATTI *Gambensonaten*

1685—welch ein Jahr! Die Störche müssen Überstunden gemacht und Prämien für besonders hochwertige Lieferungen erhalten haben. Es ist wohl wahr, dass es immer wieder Jahre gab, in denen zwei große Komponisten geboren wurden (so etwa 1810, das Geburtsjahr von Schumann wie auch von Chopin), doch 1685 kamen gleich *drei* geniale Komponisten zur Welt. Bach, Händel und Scarlatti sollten sich zwar sowohl in persönlicher als auch künstlerischer Hinsicht als völlig unterschiedliche Charaktere entpuppen, doch sollten sie alle unvergängliche Musik hervorbringen, die die Welt verändern würde. Wie die Engel (und Störche) sich gefreut haben müssen, als sie auf diese drei rotgesichtigen, schreienden Säuglinge hinabblickten und ihre Zukunft vorhersahen!

Es ist durchaus gebührend, dass Bach auf dem vorliegenden Album am stärksten vertreten ist, da er von den drei Komponisten den größten und bedeutendsten Beitrag zum Solo- und Kammermusikrepertoire für Streicher leistete. Am berühmtesten dabei sind natürlich seine sechs Sonaten und Partiten für Violine solo und die sechs Suiten für Violoncello solo, doch seine Sonaten für Tasteninstrument mit Violine und mit Viola da Gamba sind ebenfalls Meisterwerke. Die Gambensonaten bilden keinen einheitlichen Zyklus wie es (zum Beispiel) bei den Cellosuiten der Fall ist, doch dank ihrer großen Stimmungs- und Formenpalette, ausgedrückt in Bachs einzigartiger, erhabener musikalischer Sprache, ergeben die drei Sonaten ein äußerst befriedigendes Triptychon. Es ist nicht bekannt, wann genau die Sonaten entstanden sind, doch weisen neuere Forschungsergebnisse darauf hin, dass sie alle in Leipzig (wo Bach von 1723 bis zu seinem Tod lebte und wirkte) in den späteren Lebensjahren des Komponisten geschrieben wurden. Diese Theorie wird von dem einzigen überlieferten Manuskript von Bach selbst bestätigt, wobei es sich um die erste Sonate handelt: Untersuchungen

zufolge stammt dieses Manuskript etwa von 1740. Möglicherweise entstanden die Sonaten für den Gambenvirtuosen Carl Friedrich Abel, der von 1737 bis 1743 in Leipzig lebte.

Einige Forscher haben die These aufgestellt, dass die drei Sonaten ursprünglich möglicherweise nicht für die Gambe, sondern für andere Instrumente entstanden waren. Es gibt dafür allerdings keine eindeutigen Beweise—mit Ausnahme der **Sonate in G-Dur, BWV 1027**, die auch in einer früheren Version für zwei Flöten und Continuo, BWV 1039, existiert. Es mag seltsam anmuten, dass eine ursprünglich für zwei Instrumente und Tasteninstrument angelegte Sonate ebenso gut von einem Instrument mit Tasteninstrument gespielt werden kann; tatsächlich jedoch leuchtet es ein. Alle drei Gambensonaten sind Triosonaten, angelegt für drei gleichwertige Stimmen, wovon eine die Gambe ist und die anderen die Ober- und Bassstimme des Tasteninstruments. (Die hier vorliegenden Werke von Händel und Scarlatti hingegen sind Sonaten für ein Soloinstrument mit Continuo—daher das hinzugefügte Cello, welches die Bassstimme des Cembalos verstärkt.) Wenn man diese Bach-Sonaten auf dem Cello spielt—der deutlich robustere jüngere Bruder, oder wenigstens Cousin, der Gambe—verschiebt sich vielleicht die Balance zwischen den Instrumenten, als wenn die sanfte Gambe mit ihrem alten Freund, dem Cembalo, musiziert, doch ist dies keineswegs unüberwindbar. Und es ist schön für uns Cellisten, die wir oft unser Tun haben, neben dem reichhaltigen Klang eines modernen Klaviers gehört zu werden, so leicht wie möglich zu spielen, ohne dabei den geringsten Problemen bezüglich der Unhörbarkeit zu begegnen.

Beide Fassungen der ersten Sonate stehen in G-Dur. Bachs Zeitgenosse Johann Mattheson zitierte in seinem Traktat *Das Neu-Eröffnete Orchestre* eine Beschreibung der Tonart G-Dur als „einen ehrlichen Hüter der Mäßigkeit“.

Die vier Sätze dieses Werks bestätigen diese Charakterisierung—selbst die schnelleren sind mit *Allegro ma non tanto* und *Allegro moderato* bezeichnet, so dass extreme Interpretationen hier nicht möglich sind. Von der wiegenden Melodie, mit der der erste Satz (*Adagio*) beginnt, bis hin zu der triumphierenden Figur, mit der die Sonate schließt, befinden wir uns in einer pastoralen Welt, wo alles gut ist. Nur das Ende des *Andante* bricht unerwartet aus diesem Idyll heraus; hier drückt der abwärts gerichtete Ruf der Gambe, der an die tragische Arie mit Solo-Gambe „Es ist vollbracht“ aus der *Johannespassion* erinnert, vielleicht das Leiden aus, das hinter tiefempfundener Freude liegt.

Domenico Scarlatti war eine vollkommen andere Persönlichkeit als Bach; der Unterschied zwischen dem protestantisch-lutherischen Zartgefühl des Letzteren und der strahlenden Exzentrizität des Ersteren ist frappant, sowohl in biographischer als auch musikalischer Hinsicht. Im Gegensatz zu Bach, der nie seine deutsche Heimat verließ, war Scarlatti ein vielgereister Kosmopolit. Er wurde in Neapel geboren und verbrachte einen Großteil seines Lebens in Portugal und Spanien—die kräftigen Farben und Klänge dieser Orte ziehen sich durch sein Oeuvre. Er ist in erster Linie bekannt für eine Sammlung von weit über 500 Sonaten für Tasteninstrument (oder „*Essercizi*“), die fast alle einsätzig angelegt sind. Der Großteil dieser Sonaten wurde erst lange nach Scarlattis Tod veröffentlicht. In einigen wenigen ist unterhalb der Bassstimme eine bezifferte Basslinie notiert—1947 argumentierte der Cembalist Lionel Salter in einem Aufsatz überzeugend, dass diese Werke ursprünglich als Sonaten für Violine und Basso continuo angelegt gewesen seien. Die **Sonate in d-Moll, Kk 90**, ist davon wohl die beste. Ein etwas jüngerer Musiker als Mattheson, der Leadgitarrist der satirischen Rockgruppe Spinal Tap Nigel Tufnel, beschreibt d-Moll als eine Tonart, die „die Leute sofort zum Weinen bringt“; vielleicht war Scarlatti ein Spinal-Tap-Fan, denn die Sonate scheint diesem



DOMENICO SCARLATTI, 1738
Portrait von Domingo Antonio Velasco

Grundsatz zu folgen. Die romantische Anfangsarie—die Klage einer Heldin?—führt uns sofort in eine Opernsphäre hinein, die sich völlig von der Welt Bachs unterscheidet. Darauf folgt ein spritziges *Allegro*, aus dem Humor und Energie nur so hervorsprudeln. Die letzten beiden Sätze—zwei Tänze, einer ein zuversichtlicher $\frac{12}{8}$ -Takt, der andere ein verträumter $\frac{3}{8}$ -Takt (seltsamerweise ist es der Letztere,

nicht der Erstere, der im Manuskript mit Allegro überschrieben ist)—fassen wir drei Interpreten als ein „Da capo“-Paar auf. Zwar gibt es keinerlei Hinweise, die diese Entscheidung bestätigen (allerdings auch kaum welche, die dagegen sprechen—Scarlatti ist nach wie vor eine schwer fassbare Gestalt in der Musikwissenschaft), aber sie scheint hier zu passen.

Bachs **Sonate in g-Moll, BWV 1029**, die einzige Gambensonate mit nur drei Sätzen, ähnelt in gewisser Weise einem Konzert im italienischen Stil. Das hat viele Forscher zu der Behauptung verleitet, dass es ursprünglich ein Concerto grosso (und zwar ein siebtes Brandenburgisches Konzert) sei; es ist sogar dementsprechend rekonstruiert worden. Wenn man jedoch bedenkt, dass Bach sich häufig der Konzert-Form bediente, auch ohne Orchester (wie etwa beim Italienischen Konzert), und wie perfekt diese Sonate als Duo klingt, so erscheint diese Theorie weniger plausibel. Der erste, mit Vivace (in der Barockzeit oft ein langsames Tempo als Allegro) bezeichnete, Satz hat betriebsame, gezackte Themen und Episoden, die durchaus an die Brandenburgischen Konzerte erinnern, doch der zweite Satz fällt völlig anders aus—hierbei handelt es sich um ein ungewöhnliches Gebilde, in dem die beiden Instrumente getrennt voneinander durch eine exklusive Welt zu schweben scheinen und der Gegenwart des jeweils anderen erst nach einer ganzen Weile gewahr werden. Auch das abschließende Allegro sorgt für Verwirrung: das fugenartige Anfangsthema, das gleichmäßig auf die drei Stimmen verteilt ist, wird unerwartet einem zarten, singenden zweiten Thema gegenübergestellt—eine deutliche Vorahnung der gegensätzlichen Themen der in der Klassik und Romantik verwendeten Sonatenhauptsatzform. Das Werk als Ganzes demonstriert Bachs Vorliebe, transformative Ideen in vermeintlich traditionelle Formen einzupassen. Und dann halte man sich vor Augen, dass er zu seiner Zeit als altmodisch betrachtet wurde!

Ebenso wie Scarlatti war auch Händel weitgereist (jedenfalls im Vergleich zu Bach). Bevor er sich in England niederließ, wo er den Großteil seines Lebens verbringen sollte, hatte Händel in seiner Jugend mehrere Jahre in Italien verbracht. Dort hatte er Scarlatti kennengelernt und es entwickelte sich eine Freundschaft zwischen den beiden Musikern. Einer Anekdote zufolge ging Händel verkleidet zu einem Kostümfest in Venedig und setzte sich schließlich, wie er es zu tun pflegte, ans Cembalo und begann zu spielen. Scarlatti ging zu ihm, um zuzuhören und war hingerissen. „Entweder ist das der berühmte Sachse“, soll er ausgerufen haben, „oder der Teufel.“ Angeblich bekreuzigte Scarlatti sich später stets dann, wenn Händels Name ausgesprochen wurde. Auch von einigen Violinsonaten Händels wurde lange Zeit über angenommen, dass sie für andere Instrumente entstanden gewesen seien, da mehrere zunächst als Sonaten für Oboe oder Flöte erschienen waren. Zudem wurden sie oft mit zweifelhaften Sonaten, die Händel irrtümlicherweise zugeschrieben waren, zusammengefasst—erst in den letzten Jahren ist diese Verwirrung aufgeklärt worden, so dass dieser vergleichsweise vernachlässigte Teil seines Oeuvres nun allmählich entsprechend gewürdigt wird. Die hier vorliegende **Sonate in g-Moll, HWV 364b**, entstand um 1724 und wurde ursprünglich als Oboensonate herausgegeben. Tatsächlich trägt sie sehr violinistische Züge, doch gibt es auch eine authentische Alternativversion. Auf der ersten Seite des Manuskripts findet sich die Anmerkung „per la viola da gamba“ in Händels Handschrift zusammen mit den Anfangstakten der Violinstimme, die allerdings eine Oktave tiefer und in einem anderen Schlüssel notiert sind—womit wir es mit Händels einziger Gambensonate zu tun haben. Sie beginnt mit einem kantablen Andante larghetto, wiederum deutlich opernhafter als jegliche Passage in den Sonaten Bachs, und endet mit einer ausgelassenen Gigue—ein wunderbares Beispiel dafür, wie ein großer Komponist

in einer beliebten Form seiner Zeit schreibt und über sie hinausweist.

Wir haben Bachs zweite Gambensonate, die **Sonate in D-Dur, BWV 1028**, bei diesem Album bis zum Schluss aufgehoben, was vielleicht merkwürdig anmutet—bis man sie hört. Sie ist atemberaubend! Der herzerweichende erste Satz geht direkt in ein ausgelassenes, tanzendes Allegro über (in der ältesten Quelle ist keine Tempoanweisung angegeben, doch ist die Standardbezeichnung bei solchen Sätzen Allegro), worauf wiederum ein melancholisches, Siziliano-artiges Andante in h-Moll folgt. Alle Schmerzlichkeit wird jedoch in dem fröhlich-virtuoson Allegro beiseite gefegt—die beiden Instrumente wetteifern miteinander in zunehmend wilden Episoden—, so dass wir das Album mit dieser Sonate einfach abschließen *mussten*.

Nur dass es letztendlich etwas anders kam: Ein paar Tage vor den Aufnahmen besprachen Richard Egarr und ich, was wir bei einem Konzert, das wir ebenfalls zusammen gaben,

als Zugabe spielen sollten. Etwas zögernd schlug ich eins meiner absoluten Lieblingsstücke vor, nämlich Bachs Choralvorspiel (ursprünglich für Orgel, aus dem *Orgelbüchlein*) **Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ**, zog diese Idee dann allerdings wieder zurück, da ich fürchtete, dass es auf dem Cembalo vielleicht nicht überzeugend klingen würde. Richard Egarr war anderer Ansicht (und tat diese in typisch schillernder Ausdrucksweise kund), doch blieb die Frage ungeklärt, da ich vergaß, zum Konzert die Noten mitzunehmen (ähem!). Ich brachte sie allerdings zu der Aufnahme-Session mit und nachdem wir das Stück interessehalber einmal durchgespielt hatten, war ich sofort überzeugt, dass es auch auf dem Cembalo gut klingt—zumindest unter Richard Egarrs Händen. Da ist es also: Bach in prächtigster, großartigster Höchstform—zweifelloos der Gott der Musik.

STEVEN ISSERLIS © 2015
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

All Hyperion recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

