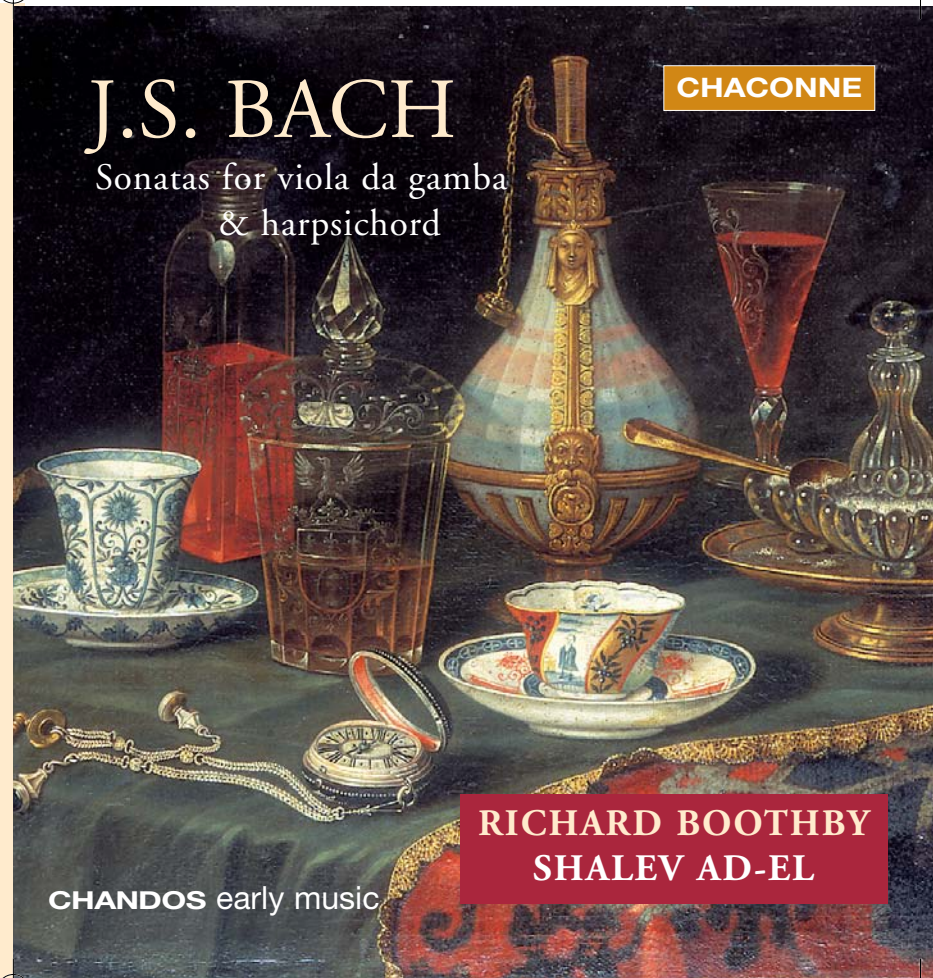


Chan 0608



RICHARD BOOTHBY



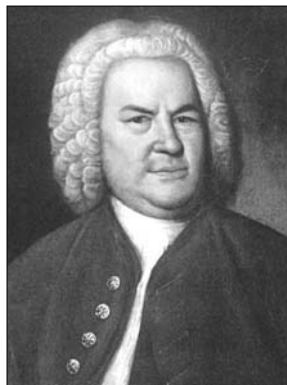
J.S. BACH

Sonatas for viola da gamba
& harpsichord

CHACONNE

**RICHARD BOOTHBY
SHALEV AD-EL**

CHANDOS early music



AKG

Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

**Sonata for viola da gamba and harpsichord,
BWV 1027** 12:12

in G major · G-Dur · sol majeur

- | | | | |
|---|-----|------------------------|------|
| 1 | I | Adagio – | 3:53 |
| 2 | II | Allegro ma non tanto – | 3:27 |
| 3 | III | Andante – | 1:56 |
| 4 | IV | Allegro moderato | 2:57 |

Tocatta for harpsichord, BWV 914 7:31

in E minor · e-Moll · mi mineur

- | | | |
|---|-------------------|------|
| 5 | [] – | 0:49 |
| 6 | Un poco allegro – | 1:09 |
| 7 | Adagio – | 2:14 |
| 8 | Fuga: Allegro | 3:19 |

**Sonata for viola da gamba and harpsichord,
BWV 1029** 13:20

in G minor · g-Moll · sol mineur

- | | | | |
|----|-----|----------|------|
| 9 | I | Vivace – | 5:00 |
| 10 | II | Adagio – | 4:48 |
| 11 | III | Allegro | 3:33 |

Tocatta for harpsichord, BWV 913 11:27

in D minor · d-Moll · ré mineur

- | | | |
|----|---------|------|
| 12 | [] – | 2:31 |
| 13 | Thema – | 5:10 |
| 14 | Allegro | 3:46 |

**Sonata for viola da gamba and harpsichord,
BWV 1028**

13:12

in D major · D-Dur · ré majeur

15	I	Adagio –	1:42
16	II	Allegro –	3:25
17	III	Andante –	4:16
18	IV	Allegro	3:48

TT 58:08

Richard Boothby viola da gamba
Shalev Ad-El harpsichord

Seven-string viola da gamba after Nicolas Bertrand, Paris,
by Jane Julier, Devon 1995.
Double-manual harpsichord by Bruce Kennedy after Mietke.
Tuned and maintained by Mark Ransom.
Pitch A=415.

Bach: Sonatas for viola da gamba and harpsichord etc.

Surviving and reported evidence leads to the conclusion that the three **Sonatas for viola da gamba** with a written-out part for harpsichord were composed between about 1727 and 1740 in Leipzig, and, in all probability, that they were all three used, though as separate entities rather than as a structured collection, by Bach himself around 1740 or slightly later.

The sources include one preserved autograph of the Sonata in G (BWV 1027) attributed to this period and copies of the other two made in 1753 by the enthusiastic St Thomas Prefect Carl Friedrich Penzel (1737–1801). There is no evidence whatsoever that these Sonatas were composed at Köthen (between early 1718 and May 1723), although so early an origin cannot be completely ruled out, at least for much of the thematic material.

The autograph of the Sonata in G is clearly a calligraphic (i.e. a neat 'fair') copy, with both the gamba and the keyboard parts written out separately, neither containing the music for the other; that the for the gambist is carefully placed on the single folded sheet

so as to ensure that there is no need for the player to turn the page during any movement: this was Bach's usual method in preparing music for performance around 1740. The copies made by Penzel, whose chief concern must have been to preserve rather than to prepare performance-materials, survive partly in score (for the D major Sonata) and partly in far less obviously calculating copies of the two individual parts.

Although J.S. Bach composed music for the viola da gamba quite regularly throughout his life, he only associated with serious players of this instrument two or three times. One was indeed at Köthen, during his service of Prince Leopold, who, besides himself being a reasonably capable amateur player of the instrument, further had in his employment the two Abel brothers, Johann Christoph and Christian Ferdinand. The first was a landscape gardener, the latter a musician of high repute, whose special instrument was the gamba and whose duties from 1714 (well before Bach's arrival in December 1717) included that of personal tutor to the Prince. It is worth

mentioning that the Abels were on good terms with the Bach family.

A second period during which Johann Sebastian made substantial use of the viola da gamba was around 1723–27. The evidence in these cases comes from the musical requirements of datable performances of sacred music (in Cantata 76, the two Passion settings and the *Trauer-Ode*). The identity of any particular specialist player during this early Leipzig period cannot presently be attempted.

The third period was between 1737 and 1743, which happily coincides with Bach's last spell as Director of the student concert society known as the Collegium Musicum. Although it is possible that an acquaintance of Bach around this time called Johann Christian Weyrauch played not only the (baroque D tuned) lute, but also the gamba, we cannot be sure of this. Also, it has recently materialized that the distinguished gambist and Köthen musician Christian Ferdinand Abel died in 1737 in that town. This resulted in the necessary launching of his son, Carl Friedrich Abel (1723–1787) upon what would become a distinguished international career. The younger C.F. Abel, according to his own quoted report, studied with J.S. Bach in Leipzig, presumably

between the death of his own father and 1743, when he was appointed as a solo member of the Dresden Hofkapelle under J.A. Hasse.

It is almost impossible to be certain how the provincially-trained young Abel would have played, or even how J.S. Bach would have expected these Sonatas to sound. References to French viol-playing, still in 1740 the most advanced virtuoso school in Europe, refer to plenty of off-the-string bowing where, as Corrette wrote in his 1727 treatise, the bow plucks the string into vibration 'as with the harpsichord'. Some modern players stress that the Bach Sonatas are really more French than Italian, and play them thus as far as is reasonably possible. Others recall the Italian titles, argue that none of these Sonatas seem to have been conceived before adaptation for the gamba, but rather for the Italianate violin, and concentrate instead on an expressively singing interpretation employing *mesa di voce* swellings and fadings, widely contrasted bowing articulations and a deliberately Italian style of delivery.

The music of the G major Sonata follows the pattern established by Corelli as that of the *Sonata da chiesa*, wherein a slow movement introduces a faster one, then this

procedure is repeated again, usually with a slower movement still, followed by the fastest of all four.

The Sonata in D major shares this structure, but seems to be less compact in utterance and less assured in argument. It may be that the editor of the Sonatas for the *New Bach Edition*, Hans Eppstein, was right when he wrote that the Sonata in D shows 'stylistic features which indicate a younger generation'.

Eppstein suggests C.P.E. Bach as the probable contributor of the stylistic modernisms, but it is just as possible that Carl Friedrich Abel himself assisted in the composition of this delightful lighter work.

The Sonata in G minor is based on a more modern Italian pattern of sonata. Its three movements, fast–slow–fast, recall certain sonatas, besides the concertos, of Vivaldi, and here the imitation between the contrapuntal lines seems to stress the need for attentive playing and listening.

The word Toccata, which was first used around 1590 to indicate any music involving instruments to be 'touched' rather than that calling for voices, had, by the time of Bach's youth, come to be uniquely applied to keyboard music, and more especially, that genre of such music as had been developed in

the German empire to illustrate the optimum achievement possible in a really outstanding free improvisation.

The two *Toccatas* included here are both preserved in several varying copies derived from Bach's youth. They very probably do represent a revised and improved version of the kind of playing that the young Bach practised in his youthful improvisations. There is a remarkable similarity between sections of the last fugue in the E minor Toccata (BWV 914) and one which was noticed by the Italian musicologist Giorgio Pestelli and announced in 1981. The music may be found in a manuscript today held by the Library of the Naples Conservatorio. How Bach knew the Naples work, which seems to be anonymous, is far from clear; that he *did* is virtually proven.

The section following the first fugue in the D minor Toccata (BWV 913) is remarkable for a completely different reason: the sequentially developed figure dominating this section (after three short flourishes) modulates widely through the flat-side minor keys during some twenty-five bars of music which must have sounded unusually expressive in almost any likely tuning on any keyboard instrument Bach might then have played. There is no other music which so

richly exploits, or even explores, the possibilities of harmonic shading in *good* temperament before the *Chromatic Fantasy* of ca. 1720.

© 1997 Stephen Daw

Richard Boothby studied at Manchester University with David Fallows and in Salzburg with Nikolaus Harnoncourt; he founded The Purcell Quartet in 1984 and was a founder member of Fretwork in 1985. Since then his career has been bound up with these two groups, with whom he records and tours. As a soloist he gives many recitals of the rich solo repertory. In January this year he made his Wigmore Hall solo debut with Shalev Ad-El and will tour the USA in January 1998. He is professor of viola da gamba at the Royal College in London, the

Royal Northern College of Music in Manchester and the Royal Scottish Academy of Music and Drama in Glasgow.

Shalev Ad-El was born in Israel in 1968. He has quickly developed a reputation as one of Europe's most sought-after continuo players. A recipient of the AICF scholarships, he graduated from the Royal Conservatory of the Hague and won first prize at the François Shapira Competition in 1987. As a soloist, he has played with most of the leading orchestras of Israel. He has made numerous recordings, both as conductor and as a harpsichordist, and he has given recitals throughout Europe and USA. Shalev Ad-El teaches at the Baroque Music Academy at the University of Brno, and at the Hochschule in Dresden.

Bach: Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo usw.

Aus noch erhaltenen Quellen und anderem Beweismaterial geht hervor, daß die drei **Sonaten für Viola da Gamba** mit ausgeschriebener Cembalostimme zwischen 1727 und 1740 in Leipzig entstanden; vermutlich wurden sie vom Komponisten um 1740 oder auch etwas später nicht als geschlossene Gruppe, sondern als eigenständige Stücke verwendet.

Unter den Quellen befinden sich ein erhaltenes, in diese Epoche einzureihendes Autograph der Sonate in G-Dur (BWV 1027) und Abschriften der beiden anderen in der Hand des eifrigen Thomanerschülers Carl Friedrich Penzel (1737–1801). Dafür, daß diese Sonaten schon aus der Köthener Zeit, also Anfang 1718 bis Mai 1723 stammen, liegen keinerlei Beweise vor, obwohl ein derart frühes Datum nicht ganz von der Hand zu weisen ist, wenigstens nicht für einen Großteil des Themenmaterials.

Das Autograph der Sonate in G-Dur ist zweifelsohne eine kalligraphische Reinschrift mit separat ausgeschriebener Gamba- und Cembalostimme, jeweils ohne den anderen

Instrumentalpart; die Gamba-Stimme ist sorgfältig in einem einzigen, gefalteten Blatt untergebracht, um ein Umblättern während des Satzes zu vermeiden – ein für Bach um 1740 typisches Verfahren bei der Vorarbeit für seine Aufführungen. Penzel war es bei seinen Abschriften wohl weniger um das Aufführungsmaterial als um die Erhaltung der Musik zu tun; seine Kopien sind teilweise in Partiturabschriften erhalten (für die Sonate in D-Dur) und teilweise in viel weniger durchdachten Abschriften der beiden Stimmen.

Obwohl Johann Sebastian Bach sein ganzes Leben lang immer wieder für die Viola da Gamba schrieb, war er nur etwa dreimal im Leben mit seriösen Gambisten in Kontakt: zunächst in Köthen, am Hof des Fürsten Leopold, selbst ein passabler Gambenspieler, in dessen Dienst die Brüder Abel standen. Johann Christoph war Landschaftsgärtner, sein Bruder Christian Ferdinand ein angesehener Musiker, ein Spezialist auf der Gambe, der schon seit 1714, also lange vor Bachs Antritt im Dezember 1717, den Fürsten unterwies.

Die Familien Abel und Bach standen auf gutem Fuß.

Auch in den Jahren 1723–1727 bediente sich Bach weitgehend der Viola da Gamba, wie die Besetzung gewisser sakraler, zeitlich bestimmbarer Aufführungen (Kantate Nr. 76, die beiden großen Passionen und die *Trauer-Ode*) beweist. Gegenwärtig läßt sich nicht feststellen, wer der Gambenspieler zu Beginn der Leipziger Schaffensperiode war.

Die dritte Epoche (1737 bis 1743) fällt mit Bachs letztem Dienst als Direktor des Collegium Musicum, einer studentischen Konzertvereinigung zusammen. Ob ein gewisser damals mit Bach bekannter Johann Christian Weyrauch nicht nur die auf D gestimmte Barocklaute, sondern auch die Gambe spielte, kann nicht mit Sicherheit ermittelt werden. Kürzlich stellte sich heraus, daß der namhafte Gambist und Köthener Musiker Christian Ferdinand Abel im Jahr 1737 ebenda starb, so daß sich sein Sohn Carl Friedrich (1723–1787) genötigt sah, als Musiker sein Brot zu verdienen (er hatte eine glänzende internationale Karriere). Carl Friedrich wurde Thomaner und war ein Schüler Bachs – vermutlich von der Zeit nach seines Vaters Tod bis 1743, als er zum Gambensolisten an der Dresdner Hofkapelle unter J.A. Hasse berufen wurde.

Wie der in der Provinz geschulte junge Abel spielte oder welche Vorstellungen Bach über seine Sonaten hatte, ist so gut wie unmöglich festzustellen. Berichte über die Gambenpraxis in Frankreich, um 1740 noch immer die vorrangige Virtuosenchule Europas, erwähnen die weitverbreitete Praxis des “von der Saite weg” Spielens, bei dem laut Correttes Abhandlung aus dem Jahr 1727 der Bogen die Saiten zupft und in Schwingung versetzt “wie bei dem Cembalo”. Einige moderne Interpreten sind der Ansicht, daß Bachs Sonaten eigentlich mehr französischer als italienischer Art seien und spielen sie dementsprechend, so weit dies praktikabel ist. Andere berufen sich auf die italienischen Titel, behaupten, daß diese Werke ursprünglich nicht für die Gambe, sondern für die Violine der italienischen Schule geschrieben seien und konzentrieren sich auf den kantablen Vortrag, das *mesa di voce* An- und Abschwellen, eine deutlich kontrastierende Artikulation des Strichs und einen bewußt italienischen Stil.

Die Anlage der Sonate in G-Dur entspricht der Vorlage von Corellis *Sonata da chiesa*, d.h. die Satzfolge ist langsam–schnell–langsam–schnell, wobei der dritte Satz oft noch langsamer ist als der erste, und der vierte am schnellsten.

Auch die Sonate in D-Dur folgt diesem Aufbau, doch die Tonsprache ist weniger kompakt und überzeugend. Vielleicht hat Hans Eppstein, der Editor der *Neuen Bach-Ausgabe*, mit seiner Ansicht recht, daß die Sonate in D-Dur stilistische Eigenarten aufweist, die eine spätere Generation durchblicken lassen.

Laut Eppstein stammen diese stilistischen Modernismen wahrscheinlich von C.Ph.E. Bach; möglicherweise trug Carl Friedrich Abel selbst zur Komposition dieses reizenden, leichteren Werks bei.

Die Sonate in g-Moll basiert auf der moderneren, italienischen Anlage. Die Satzfolge schnell–langsam–schnell klingt an die Konzerte und gewisse Sonaten von Vivaldi an; die Imitation der kontrapunktischen Linienführung scheint aufmerksames Spielen und Zuhören zu erfordern.

Der Terminus Toccata (italienisch: toccare=berühren) kam gegen Ende des 16. Jahrhunderts auf und bezeichnete Musikstücke, bei denen im Gegensatz zu Gesangswerken Instrumente “angeschlagen” wurden. In Bachs Jugendzeit beschränkte sich der Ausdruck bereits auf das Klavier und vor allem auf die Musik im deutschsprachigen Raum, wo die Entfaltung des

Genres auf optimale Erzielung der freien Improvisation ausgerichtet war.

Die beiden hier eingespielten **Toccaten** sind jeweils in mehreren abweichenden Abschriften aus Bachs Jugend erhalten. Höchstwahrscheinlich sind sie als überarbeitete und verbesserte Beispiele der Improvisationen des jugendlichen Meisters zu bewerten. Gewisse Abschnitte der Schlußfuge der Toccata in e-Moll, BWV 914, weisen eine erstaunliche Ähnlichkeit mit einer vom italienischen Musikologen Giorgio Pestelli entdeckten Fuge auf, über die er 1981 berichtete und deren Manuskript gegenwärtig in der Bibliothek des Konservatoriums zu Neapel aufbewahrt ist. Wieso Bach mit dem anscheinend anonymen Werk bekannt war, ist keineswegs klar; daß er es kannte, muß als erwiesen gelten.

Der Abschnitt nach der ersten Fuge der Toccata in d-Moll, BWV 913, ist aus einem ganz anderen Grund besonders interessant: Drei kurzen Fanfaren folgt das sequenzierte Motiv, das 25 Takte lang in eine ganze Reihe von B-Tonarten in Moll ausweicht. Dieses Stück war sicherlich von ganz ungewöhnlicher Ausdruckskraft, was immer auch die Stimmung des betreffenden Tasteninstrumentes, das Bach zur Verfügung stand, gewesen sein mag. Kein anderer

Vorläufer der etwa 1720 entstandenen *Chromatischen Fantasie* erforschte die Möglichkeiten harmonischer Nuancen in wohltemperierter Stimmung so tiefgründend oder kostete sie so gründlich aus wie er.

© 1997 Stephen Daw
Übersetzung: Gery Bramall

Richard Boothby studierte an der Universität Manchester bei David Fallows und in Salzburg bei Nikolaus Harnoncourt; 1984 gründete er das Purcell Quartet und 1985 war er Gründungsmitglied von Fretwork. Seither ist seine Karriere eng mit diesen beiden Gruppen verwoben, mit denen er Aufnahmen macht und konzertiert. Als Solist ist er oft mit dem reichhaltigen Repertoire für Viola da Gamba zu hören. Im Januar 1997 gab er zusammen mit Shalev Ad-El sein Solodebut in der Wigmore hall, und im

Januar 1998 wird ihn eine Tournee in die USA führen. Er ist Professor für Viola da Gamba am Royal College in London, dem Royal Northern College in Manchester und an der Royal Scottish Academy of Music and Drama in Glasgow.

Shalev Ad-El wurde 1968 in Israel geboren und erlangte schnell seinen Ruf als einer der gesuchtesten Continuo-Spieler in Europa. Als Stipendiat der AICF absolvierte er das Königliche Konservatorium in Den Haag; 1987 gewann er den ersten Preis des François Shapira Wettbewerbs. Als Solist spielte er mit den meisten führenden Orchestern Israels. Sowohl als Cembalist wie auch als Dirigent hat er zahlreiche Aufnahmen gemacht und gab Recitals in Europa und den USA. Shalev Ad-El unterrichtet an der Akademie für Barockmusik der Universität Brno sowie an der Hochschule für Musik in Dresden.

Bach: Sonates pour viole de gambe et clavecin etc.

Les témoignages qui nous sont parvenus permettent de conclure que les trois **Sonates pour viole de gambe** avec une partie de clavecin entièrement écrite ont été composées entre 1727 et 1740 à Leipzig et, selon toutes probabilités, Bach les aurait utilisées toutes les trois, mais en tant qu'entités séparées et non sous forme de recueil structuré, vers 1740 ou un peu plus tard.

Les sources comprennent un manuscrit autographe de la Sonate en sol (BWV 1027) qui daterait de cette époque et des copies des deux autres sonates réalisées en 1753 par l'enthousiaste préfet de Saint-Thomas, Carl Friedrich Penzel (1737–1801). Rien ne prouve que ces sonates aient été composées à Köthen (entre le début de l'année 1718 et mai 1723), bien qu'on ne puisse totalement écarter une origine aussi ancienne, tout au moins en ce qui concerne une grande partie du matériel thématique.

Le manuscrit autographe de la Sonate en sol est à l'évidence une copie calligraphique (c'est-à-dire nette et "bonne"); la partie de viole de gambe et la partie de clavecin sont notées séparément, aucune des deux ne

contenant la musique de l'autre; la partie du gambiste est soigneusement placée sur la feuille pliée séparée pour que l'instrumentiste n'ait pas besoin de tourner la page durant les mouvements: c'est la méthode que Bach avait l'habitude d'adopter lorsqu'il préparait ses parties pour l'exécution vers 1740. Les copies faites par Penzel, qui se souciait davantage de préserver que de préparer des matériels d'exécution, ont survécu pour certaines en partition (pour la Sonate en ré majeur) et pour d'autres sous forme de copies beaucoup moins élaborées des deux parties individuelles.

Bien que J.S. Bach ait régulièrement composé de la musique pour viole de gambe tout au long de sa vie, il n'a collaboré avec des gambistes sérieux qu'à deux ou trois reprises. L'un d'entre eux résidait en fait à Köthen, pendant que Bach était au service du prince Léopold, qui, outre le fait qu'il était un gambiste amateur assez compétent, employait également les deux frères Abel, Johann Christoph et Christian Ferdinand. Le premier était paysagiste, le second était un musicien de grand renom, dont l'instrument

spécifique était la viole de gambe et dont les fonctions, à partir de 1714 (bien avant l'arrivée de Bach en décembre 1717), comprenaient celle de répétiteur personnel du prince. Il convient de mentionner que les frères Abel étaient en bons termes avec la famille Bach.

Jean Sebastian a également fait un usage substantiel de la viole de gambe au cours d'une seconde période, vers 1723–1727. Les impératifs musicaux découlant de l'exécution de certaines œuvres de musique sacrée que l'on peut dater (dans la Cantate 76, les deux Passions et la *Trauer-Ode*) en fournissent la preuve dans le cas présent. On ne peut aujourd'hui avancer aucun nom précis d'instrumentiste spécialisé durant cette première période à Leipzig.

La troisième période se situe entre 1737 et 1743, qui coïncide heureusement avec les derniers instants où Bach a dirigé la société de concerts d'étudiants appelée Collegium Musicum. Il est possible qu'à cette époque une connaissance de Bach, Johann Christian Weyrauch, qui jouait du luth (baroque en ré), ait également joué de la viole de gambe, mais on ne peut en être certain. En outre, on a récemment appris que l'éminent gambiste et musicien de Köthen, Christian Ferdinand Abel, était mort en 1737 dans cette ville, ce

qui a obligé son fils, Carl Friedrich Abel (1723–1787), à entreprendre alors ce qui allait devenir une importante carrière internationale. Selon son propre témoignage, le jeune C.F. Abel a étudié avec J.S. Bach à Leipzig, probablement entre la mort de son propre père et l'année 1743, où il a été nommé soliste de la Hofkapelle de Dresde que dirigeait alors J.A. Hasse.

Il est pratiquement impossible de savoir avec certitude comment, après sa formation provinciale, jouait le jeune Abel et même comment J.S. Bach voulait que ces sonates sonnent. Des références au jeu de la viole française, qui était encore, en 1740, l'école de virtuosité la plus avancée en Europe, mentionnent beaucoup de coups d'archet staccato, comme l'écrit Corrette dans son traité de 1727: l'archet agrippe la corde pour la mettre en vibration "comme sur le clavecin". Certains instrumentistes modernes soulignent que les sonates de Bach sont nettement plus françaises qu'italiennes et les jouent ainsi dans la mesure du possible. D'autres, invoquant les titres italiens, prétendent que toutes ces sonates ont été plutôt conçues pour le violon italianisé et non pour la viole de gambe, à laquelle elles ont été adaptées, et ils se concentrent davantage sur une interprétation chantante et

expressive en employant des sons amplifiés ou affaiblis, des articulations très contrastées et un style d'interprétation délibérément italien.

La musique de la Sonate en sol majeur suit le modèle établi par Corelli pour la *Sonata da chiesa*, dans laquelle un mouvement lent sert d'introduction à un mouvement plus rapide, ce procédé étant repris à nouveau, généralement avec un mouvement encore plus lent suivi du plus rapide des quatre.

La Sonate en ré majeur adopte cette structure, mais semble s'articuler de façon moins compacte et reposer sur une matière moins assurée. Il n'est pas impossible que l'éditeur des sonates de la *Nouvelle Édition Bach*, Hans Eppstein, ait eu raison en écrivant que la Sonate en ré majeur fait preuve "d'éléments stylistiques qui correspondent à une génération plus jeune".

Eppstein laisse entendre que C.P.E. Bach serait l'auteur probable de ces éléments de modernisme stylistique, mais il n'est pas impossible non plus que Carl Friedrich Abel ait lui-même participé à la composition de cette œuvre légère et jolie.

La Sonate en sol mineur repose sur un modèle de sonate italien plus moderne. Ses trois mouvements, rapide–lent–rapide, rappellent certaines sonates, en plus des

concertos de Vivaldi. Ici, l'imitation entre les lignes contrapuntiques semble impliquer une écoute et un jeu attentifs.

Le mot *Toccatà*, employé pour la première fois vers 1590 pour désigner les musiques destinées aux instruments "à toucher", par opposition à celles qui font appel à la voix, ne désignait plus, à l'époque de la jeunesse de Bach, que la musique pour clavier, et plus précisément celle qui s'était développée dans l'empire germanique pour donner le meilleur résultat possible sous forme d'improvisation remarquablement libre.

Les deux *Toccatas* présentées ici sont conservées sous la forme de diverses copies datant de la jeunesse de Bach. Elles représentent très probablement une version révisée et améliorée du genre de jeu que pratiquait le jeune Bach dans ses improvisations juvéniles. Il y a une remarquable similitude entre certaines sections de la dernière fugue de la *Toccatà* en mi mineur (BWV 914) et une œuvre découverte par le musicologue italien Giorgio Pestelli, qu'il a révélée en 1981. Le manuscrit en est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples. Comment Bach connaissait-il ce travail napolitain, qui semble anonyme? C'est loin d'être clair, mais il est virtuellement prouvé qu'il le connaissait.

La section qui suit la première fugue de la Toccata en ré mineur (BWV 913) est également remarquable, mais pour une toute autre raison; la figure développée en séquences qui domine cette section (après trois courtes fioritures) module largement dans les tonalités mineures bémolisées durant quelques vingt-cinq mesures de musique. Ce procédé a dû paraître étonnamment expressif, quel que soit le système d'accord (ou presque) appliqué aux instruments à clavier dont Bach aurait alors pu jouer. Aucune autre musique n'exploite avec autant de richesse, ou même n'explore de telle façon les ressources des nuances harmoniques dans un bon tempérament avant la *Fantaisie chromatique* composée vers 1720.

© 1997 Stephen Daw
Traduction: Marie-Stella Pâris

Richard Boothby a été formé à l'université de Manchester avec David Fallows et à Salzbourg avec Nikolaus Harnoncourt. Il fonda The Purcell Quartet en 1984 et fut cofondateur de Fretwork en 1985. Depuis, sa carrière est liée à ces deux ensembles avec lesquels il effectue

des enregistrements et des tournées. Il donne de nombreux récitals lors desquels il interprète des œuvres du riche répertoire solo. En janvier de cette année, il s'est produit pour la première fois en soliste au Wigmore Hall avec Shalev Ad-El. En janvier 1998, il effectuera une tournée aux Etats-Unis. Il est professeur de viole de gambe au Royal College à Londres, au Royal Northern College of Music à Manchester et au Royal Scottish Academy of Music and Drama à Glasgow.

Shalev Ad-El est né en Israël en 1968. Il est rapidement devenu l'un des joueurs de continuo les plus recherchés d'Europe. Récipiendaire des bourses de l'AICF, il est diplômé du conservatoire royal de La Haye. En 1987, il fut premier lauréat du concours François Shapira. Il a joué en soliste avec la plupart des orchestres israéliens les plus éminents. Il a à son actif de nombreux enregistrements, à la fois comme chef d'orchestre et comme claveciniste, et a donné des récitals dans toute l'Europe ainsi qu'aux Etats-Unis. Shalev Ad-El enseigne à la Baroque Music Academy à l'université de Brno et à la Hochschule à Dresde.

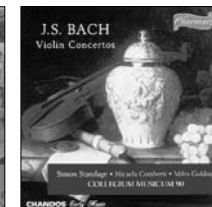
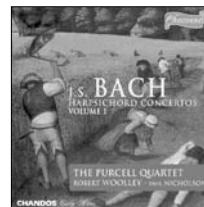
Recent releases on Chaconne

Bach
Mass in B minor
CHAN 0533



Bach
Complete Violin
and Harpsichord
Sonatas
CHAN 0603(2)

Bach
Harpsichord Concertos
Volume 1
CHAN 0595



Bach
Violin Concertos
CHAN 0594

We would like to keep you informed of all Chandos' work. If you wish to receive a copy of our catalogue and would like to be kept up-to-date with our news, please write to the Marketing Department, Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, United Kingdom.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. E-mail: sales@chandos.u-net.com

Producer Martin Compton
Sound engineer Ben Connellan
Editor Peter Newble

Recording venue Orford Church; 22–24 January 1996

Front cover *Still life with export ware tea bowls and saucers*; German school (Sotheby's Picture Library, London)

Back cover Drawing of Richard Boothby by Tessanna Hoare

Design Penny Lee

Booklet typeset by Michael White-Robinson

Booklet editor Richard Denison

© 1997 Chandos Records Ltd

© 1997 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU



Richard Boothby

Hanya Chhala



Shalev Ad-El

BACH: SONATAS FOR VIOLA DA GAMBA & HARPSICHORD - Boothby/Ad-EI

CHANDOS
CHAN 0608



CHACONNE DIGITAL

CHAN 0608

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Sonata for viola da gamba and harpsichord, BWV 1027 12:12

in G major · G-Dur · sol majeur

- | | | | |
|---|-----|------------------------|------|
| 1 | I | Adagio – | 3:53 |
| 2 | II | Allegro ma non tanto – | 3:27 |
| 3 | III | Andante – | 1:56 |
| 4 | IV | Allegro moderato | 2:57 |

Tocatta for harpsichord, BWV 914 7:31

in E minor · e-Moll · mi mineur

- | | | |
|---|-------------------|------|
| 5 | [] – | 0:49 |
| 6 | Un poco allegro – | 1:09 |
| 7 | Adagio – | 2:14 |
| 8 | Fuga: Allegro | 3:19 |

Sonata for viola da gamba and harpsichord, BWV 1029 13:20

in G minor · g-Moll · sol mineur

- | | | | |
|----|-----|----------|------|
| 9 | I | Vivace – | 5:00 |
| 10 | II | Adagio – | 4:48 |
| 11 | III | Allegro | 3:33 |

Tocatta for harpsichord, BWV 913 11:27

in D minor · d-Moll · ré mineur

- | | | |
|----|---------|------|
| 12 | [] – | 2:31 |
| 13 | Thema – | 5:10 |
| 14 | Allegro | 3:46 |

Sonata for viola da gamba and harpsichord, BWV 1028 13:12

in D major · D-Dur · ré majeur

- | | | | |
|----|-----|-----------|------|
| 15 | I | Adagio – | 1:42 |
| 16 | II | Allegro – | 3:25 |
| 17 | III | Andante – | 4:16 |
| 18 | IV | Allegro | 3:48 |

TT 58:08

Richard Boothby viola da gamba
Shalev Ad-EI harpsichord

DDD

BACH: SONATAS FOR VIOLA DA GAMBA & HARPSICHORD - Boothby/Ad-EI

CHANDOS
CHAN 0608

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

© 1997 Chandos Records Ltd. © 1997 Chandos Records Ltd.
Printed in the EU