

PURCELL

TEN SONATAS IN FOUR PARTS

THE KING'S CONSORT



PURCELL

Ten Sonatas in Four Parts

Sonata in A minor, Z804

[1] Grave - Largo [3'11] [2] Adagio - Canzona - Vivace - Grave [4'33]

Sonata in D minor, Z805

[3] Adagio - Canzona - Adagio [4'49] [4] Vivace - Largo [4'44]

Sonata in G minor, Z806

[5] [Andante] - Canzona [3'01] [6] Largo - Adagio - Presto - Allegro - Adagio [5'31]

Sonata in C major, Z808

[7] Vivace - Largo - Grave [3'00] [8] Canzona - Allegro - Adagio [4'16]

Sonata in F major, Z810

[9] [Allegro] - Largo [3'01] [10] Canzona - Grave - Allegro [4'47]

Sonata in D major, Z811

[11] Adagio - Canzona [2'57] [12] Grave - Largo - Allegro [3'25]

Sonata in B minor, Z802

[13] Adagio - Canzona [2'22] [14] Largo - Vivace - Grave [5'14]

Sonata in G minor, Z809

[15] Adagio - Canzona [3'20] [16] Grave - Largo - Vivace [4'35]

Sonata in E flat major, Z803

[17] Adagio - Canzona [3'45] [18] Grave - Largo - Allegro [4'20]

Sonata in G minor, Z807

[19] Adagio [6'56]

THE KING'S CONSORT

Cecilia Bernardini

Violin by Camillus Camilli, Mantua, 1743

(generously loaned by the Jumpstart Jr. Foundation)

Huw Daniel

Violin by Alessandro Mezzadri, c.1720

(generously loaned by the Jumpstart Jr. Foundation)

Susanne Heinrich

Bass viol by Merion Attwood, 1999, after anonymous seventeenth century instrument

Lynda Sayce

Theorbo (14 course French model in D) by Ivo Magherini, Bremen, 2003,

after anonymous conversion, c.1700, of bass lute by Wendelio Venere, c.1600

Robert King

Chamber organ by Robin Jennings, 1989, after seventeenth century English examples

Harpisichord by Malcolm Greenhalgh, London, 2013, after Carlo Grimaldi, Messina, 1697

recorded at The Menuhin Hall, Surrey, on October 27-29 2013

recording producer Adrian Peacock

recording engineer David Hinit

design Carlos Arocha

photography Cella Ballantyne (recording sessions), Viola Scheffel (concert)

executive producer Robert King

front photograph Mark Evans (Getty Images)

pitch: A=415

Temperament after Vallotti

keyboard technician Malcolm Greenhalgh

T E N
SONATA'S
I N
FOUR PARTS.

Compos'd by the
Late Mr. Henry Purcell.



L O N D O N,

Printed by *J. Heptinstall*, for *Frances Purcell*, Executrix of the Author;
And are to be sold by *B. Aylmer* at the Three Pigeons against
the Royal Exchange, *W. Hentman* in *Westminster-Hall*, and *Henry
Playford* at his Shop in the *Temple-Charge, Fleetstreet.* 1697.

PURCELL: TEN SONATAS IN FOUR PARTS

Robert King

In the aftermath following the untimely death of her husband Henry on 21 November 1695, one of the many quandaries in which Frances Purcell must have found herself was what to do with the surviving music manuscripts that were now hers. The deterioration in Purcell's health appears to have been quite sudden, for his will was written in haste: the clerk's quill was unsharpened, and an initial error in the date, which had to be corrected, together with another crossing out near the end, suggest that speed was of the utmost importance as the inevitable conclusion of Purcell's condition became apparent. There would have been precious little time for him to give instructions on such mundane matters as what to do with his unpublished music. Over the last fifteen years, Frances must have seen many manuscripts and "works in progress", and observed the possibilities for their further use. Now, as 'sole E[x]ecutrix of this my last Will and Testamt.' she had to decide what to do with them.

Frances does not appear to have been any particular musician herself. In any case, having borne Henry at least six children over the last fifteen years (of whom only two survived to adulthood), and with a formidably busy husband, her time must have been fully occupied running the house and bringing up their offspring. Now she also needed to generate an income. Despite the tragedy of her husband's death, she seems to have been spared the indignity of having to move out of the family home in Great Deans Yard, close to Westminster Abbey, though she still would have had to pay the rental.

We do not know what money, if any, Henry bequeathed his wife, though as no salaried musician at the time was especially well paid it is unlikely to have been much, but Frances would have been aware that

the manuscripts Henry had left, and the deservedly high reputation that his works enjoyed, could potentially generate some of the income that she and her children now needed to survive. Early in 1696 she arranged for *A choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet* to be printed and sold by Henry Playford and, in 1697, arranged for Heptinstall to print *A Collection of Ayres, Compos'd for the Theatre, and upon Other Occasions*. By his death, Purcell had become the most renowned composer in London for the theatre: this large volume was sold by three traders, including Playford.

Amongst Purcell's surviving manuscripts is a substantial one, dating from the early 1680s, now preserved in the British Library (Add. MS 30930). At the front of this important autograph comes a quantity of sacred music, whilst running from the rear towards the front of the book is a large collection of instrumental music. This includes complete versions and part-complete portions of seven trio sonatas. These are fair copies, in Purcell's own hand, but they were not wholly the source for the 1697 publication made by Frances Purcell – though as she does follow to some degree the order in which Purcell had copied them in, it seems likely that the manuscript held some influence. At some point, several pages were cut out from the manuscript, and two sonatas appear to be earlier versions than those published by Frances. So it would seem that Frances and her publisher also had access to other sources which are today no longer extant, but which were in many aspects markedly similar to that surviving manuscript. Quite possibly these were existing playing parts, for the introduction states that the sonatas had “already found many friends among the Judicious part of Mankind”. Frances gave her publication of 1697 the title *Ten Sonatas in Four Parts*.

In presenting these ten sonatas to the public, Frances was able to look back to Henry's own publication of 1683 in which he had gathered together a dozen of his recently composed sonatas: the *Twelve Sonatas of*

Three Parts. This was a beautifully presented set: engraved (as opposed to using the less elegant, but much cheaper, system of moveable type that was selected in 1697) and carefully edited. Purcell's fair manuscript copies are usually meticulously presented: they contain remarkably few wrong notes, have continuo parts that are figured to an unusual level of detail, and (where voices are included) have underlay which is clearly indicated, often even including slurs to show the precise placing of syllabic breaks (a comparative rarity in those times). Henry had brought the same eye for detail to his 1683 publication. He also provided a preface, complete with instructions as to how to interpret Italian tempo indications – suggesting that familiarity with such terms was by no means yet universal amongst likely purchasers of the set.

Purcell also gave an endearing indication that in the early 1680s he was rapidly assimilating the latest developments in chamber music coming to England from across the English Channel. He freely admitted in his preface that he had changed his mind even whilst publishing the works: “There has been neither care, nor industry wanting, as well as contriving, as revising the whole Work; which had been abroad in the whole world much Sooner, but that he has now thought fit to cause the whole Thorough Bass to be Engraven, which was a thing quite besides his first Resolution”.

As that preface suggests, when the sonatas were written, they were indeed only in “three parts” – two violins with bass – but the arrival of the latest Italian sonatas, most notably Corelli's first set of *Sonate da chiesa*, published in Rome in 1681, may have been the catalyst for the addition of a fourth part book. So to *The Sonatas of Three Parts* was added a separate basso continuo part, which Purcell stated was suited “To the Organ or Harpssecond”. The Italian models which had inspired this additional line often also included a theorbo – an instrument which was equally standard in professional continuo groups in London.

Whilst the added continuo part is in its most basic form a simplified version of the bass viol line, the divergence of the two bass lines is frequently significant: the bass viol's line is closer in its degree of decoration to the upper two violin parts, whereas the continuo line is less fast moving, giving enhanced strength to the harmonic basis of the ensemble (especially when played on the organ, as seems more fitting in most of the sonatas). Purcell's harmonic language is not just wonderfully individual, but highly developed in its use of dissonance and angularity: that added strength in the harmony is central to the overall colour of the sonatas. The use of sustaining chordal instruments radically changed the sound of the English sonatas. No longer were these a modernised version of the old viol fantasia, typified by the delicious works of Purcell's mentor, Matthew Locke, the fantasias of John Jenkins or the suites of William Lawes. Purcell brought into being the new, English sonata. And these new sonatas were ravishing.

The ten sonatas posthumously published by Frances in 1697 are markedly similar in concept and style to the twelve published by Henry in 1683, giving strong grounds to suggest that they were all written at around the same time. We also know that when Purcell explored a new musical concept, he poured out works with extraordinary fecundity. Though there is no exact known date for the composition of these twenty-two surviving sonatas, the young Purcell, full of imagination and vigorously penning instrumental and sacred works of astonishing ingenuity, is known to have spent at least one summer around 1680 busily writing instrumental fantasias and sonatas. The recess of the court to Newmarket, at least once each year, gave the royal musicians a break from their duties: here was the perfect time for youthful compositional experimentation. Purcell had already shown through his early sacred works that he possessed astonishing melodic and harmonic inventiveness, as well as highly-developed technical facilities: now, in the early 1680s, these remarkable skills were additionally turned to instrumental compositions.

Purcell's 1683 set of sonatas had not only been elegantly presented, but was also arranged in a carefully contrived structure of rising thirds. Limiting himself in print to the traditional, symbolic, number of twelve may explain why more than a few fine sonatas remained in his manuscript book. In 1697, Frances Purcell and her typesetter showed little of Henry's eye for any such finesse. The set contains many more mistakes than Henry would ever have made, especially in the haphazard continuo part: this requires considerable intervention from the performer, not just in completing the figuring, which is often negligible, but also to bring it stylistically closer to Purcell's own bass lines. In addition, the published order of the sonatas follows an apparently random key structure. The first sonata in Frances's set, for instance, is in E flat major, and is then followed by one in A minor – Henry would never have allowed such a disparate interval between consecutive works. Frances (or her publisher) looks simply to have followed the order in Purcell's personal "notebook", where that key conflict may have come about because these two sonatas, perhaps originally intended for the 1683 publication (into whose cycle of thirds they would have fitted at either end) would then have presented an "imperfect" number of fourteen. So, quite possibly, Purcell simply copied them into his book for future use, to which he added further sonatas.

Creating a more plausible sequence of the ten sonatas from the 1697 collection for this recording took some conjecture. Finding a sonata to end the sequence was easy: many collections end with a virtuosic chaconne, and Purcell's extraordinary G minor chaconne sonata (Mrs Purcell's sixth) makes an obvious candidate. A complete sequence of thirds for the remainder, as taken by Purcell in 1683, is not possible from the available material, but neither are the other likely immediate candidates, that of a sequence, rising or descending, of either fourths or fifths. Numerically, the "centre" sonata for these remaining nine is the fifth. Why the "Golden" sonata (no. 9 in Mrs Purcell's order) was so-named is still unknown: it surely wasn't

Purcell's title, but this was the most widely copied sonata of all in the set, and clearly held a special significance for many musicians who knew it. That sonata makes a perfect "pivot" for the sequence, musically and tonally. And with that peg in place, a viable sequence does emerge: the first five sonatas can be arranged in rising fourths, can pivot around that "Golden" sonata, and then can follow a descending sequence in thirds (the same interval as Henry's 1683 collection), before ending with the magnificent Chaconne. Adding weight to this theory, Purcell's fair copy also demonstrates part of a series in rising fourths (Mrs Purcell's nos. 3 in A minor, 4 in D minor & 5 in G minor), so it seems that maybe such an idea was already formed in his mind. Conjectural this twenty-first century order certainly is, but it follows contemporary and Purcell's own precedent, and creates a sequence for the *Ten Sonatas in Four Parts* that works in terms of logic, key sequence, emotional progression, and variety.

The diversity contained within these ten sonatas is immense: vivid but fluent melodic invention is combined with inimitable harmonic language, based on a highly skilled grasp of compositional technique. That firm technique was thoroughly learned, for Purcell had studied the works of the great English polyphonists: for instance, he copied into his Fitzwilliam autograph (MS 88) works by Orlando Gibbons, William Byrd, Thomas Tallis and William Mundy. Alongside studies of the old masters, he also experienced the remarkable compositional flowering that took place at court at the Restoration, when old hands who had survived the Interregnum, including Matthew Locke (1621/2-77), Orlando's son Christopher Gibbons (1615-1676), and John Jenkins (1592-1678) joined forces with the new generation, led by Pelham Humfrey (1647-74) and John Blow (1649-1708). For Purcell, this fusion of three generations of fine English composers, together with the added excitement of the latest works from France and Italy appearing from across the Channel, all backed by the genuine musical buzz in London that greeted the return of the monarchy, was to prove to be a potent basis for an extraordinary, highly individual musical style.



As with much of Purcell's music, in almost every movement – even in the most joyous – there usually lies (if not directly on the surface, not far under it) a delicious, ineradicable vein of suffused melancholy; and whilst the sonatas contain much music that uplifts the soul, it is these moments of introspection that prove the most telling. That sadness emerges immediately in the first, **A minor sonata**, of this recording.

Emerging from the Italianate opening is a chromatically sighing subject, which rises and falls within its softly angular line. The *Largo* swings elegantly, leading to an expressive *Adagio* whose plaintive second half eloquently disguises the augmentation of the falling subject that surreptitiously creeps in. Purcell never lets a slow movement, however fine, outstay its welcome, and a jaunty *Canzona* and a lively triple-time movement act as a foil, but melancholy returns with the first violin's insistently repeated E during the radical chords that form the final *Grave*.

The **Sonata in D minor** is one of the most cerebral of all the sonatas, highly complex in its contrapuntal treatment. The deeply thoughtful angularity of the opening *Adagio* is almost bleak (though Purcell's rich harmony always casts its comforting glow over even the most depressed theme); the studied aspect continues in the ingenious theme of the following *Canzona*, a brilliant piece of working out, brought back to introspection by the swamp of chromaticism that is the *Adagio*. Rising chromaticism and contrapuntal ingenuity also dominates the *Vivace*, and so it is almost with relief that one reaches the final *Largo*. And here is one of Purcell's jewels, with its gloriously suspended calmness leading inexorably to one of the finest phrases in all of Purcell's music. This sonata truly is a masterpiece.

The first of three **Sonatas in G minor** (Mrs Purcell's no. 3) brings some respite, even though the overriding characteristic of the opening movement remains one of sadness, finally broken by the *Canzona*, whose

descending arpeggio theme allows the three melody instruments to dance a skittish countermelody. The *Largo* brings a melody in Scottish style, its paired notes elegantly folk song-like. A brief *Adagio* and a short triple-time *Largo* lead to a lively, syncopated *Allegro*, complete with quicksilver speed of harmonic change. As if to counter such optimistic writing, the final, seven-bar *Adagio* is an astonishing piece of inexorably rising chromaticism.

The **Sonata in C major** is housed in a more cheerful key, and if any of these ten sonatas could be loosely termed “conventional”, perhaps this one (and that in E flat) comes closer than most, but Purcell’s adventurous harmonic drift ensures that the music constantly surprises. The gently lilting second movement, for instance, visits remote flat keys, and even the Scotch-snapped *Allegro*, in which Purcell carefully maintains a four-bar phrase structure, wittily plays around with its simple material. And lest we should think that Purcell has become house-trained, the intensity of the final, short *Adagio* is testament to his constant innovation.

The first known mention of the **Sonata in F major** being titled the “Golden” comes in a publication of 1704: there still is no convincing explanation as to why or how it achieved this title, but with nearly two dozen surviving sources from the hundred years after its first appearance, it clearly enjoyed enduring popularity. Purcell follows the forthright first movement with a *Largo* that strikingly demonstrates how he can create wonderful music from the smallest motif – in this case that of a falling semitone. Similarly eloquent, following an energetic *Canzona*, is the *Grave*, where he makes expressive use of the three note upward sweep that often occurs at plangent moments (for instance in the overture to the famous 1694 Ode for Queen Mary). The main theme of the final *Allegro* prefaces the Witches’ Dance for Jack o’Lantern in *Dido and Aeneas*.

The opening of the **Sonata in D major** could almost be north German in its style, but the *Canzona* that follows is as English as they come, leading us into a magical movement. This time the primary influence is surely Matthew Locke, whose "Curtain Tune" for *The Tempest* in 1674 was one of the most extraordinary pieces of theatre music of the Restoration: Purcell's *Grave* appears to suspend time, whilst touching in slow motion the most extreme keys. The final movement introduces another, entirely coincidental, German touch, for Purcell lights upon a leaping theme for his closing *Allegro* that Bach was also, some fifty years later, to develop in his trio sonata BWV 525. There is no connection, save that two great composers both closed a fine trio sonata with a similar theme.

Thirty years ago I wrote, in some awe, on the top of my copy of the **Sonata in B minor** 'One of the absolute best'. Its melancholy opening, the sighing, rising and falling semitone motif, the delicious interrupted cadence, the overlapping interplay of the two violins, the expressive bass line and ravishing harmony make this one of the most exquisite movements of the set. The thematic development of the *Canzona* results in highly detailed individual lines (Purcell does not so often resort to continuous runs of semiquavers), and leads to another jewel, the *Largo*. Here we find some of the most tenderly passionate of all Purcell's instrumental music, restrained as Purcell always is, but heartfelt, yearning, and utterly ravishing. As ever, Purcell knows when to move on, and in the *Vivace* he demonstrates an astonishing array of compositional devices, throwing the strong beats around his three themes as he gradually allows a series of descending thirds to take over: the joyful chiming of these violinistic bells becomes more and more insistent until the final ingenuity can wait no longer. Purcell halves the speed of the bells, and his final five bars are gloriously exultant in their solemnity.

The **Sonata in G minor** (Mrs Purcell's no. 8) was one of the sonatas which Purcell apparently reworked after first writing it into his manuscript, adding four telling bars to the opening *Adagio*, and thus extending the passage of rising chromatics. The *Canzona* is firmly, almost academically, worked, and the following short *Grave* presents another example of Purcell's use of delicious harmony which can transform an ostensibly simple, descending melodic line into a line of such beauty. The *Largo* which emerges from its final cadence is wonderfully dreamy: its sighing principal theme, created from a descending sequence based on falling and rising sevenths, is one of the longest movements in the set, enabling Purcell to develop it ravishly. How typical that Purcell creates such a telling theme from an unusual number of bars – five. He is a master at creating logic from what is apparently amorphous. The final *Vivace* is pure Italy.

The **Sonata in E flat major** is the most Italianate work in the collection, and seems perhaps to be deliberately old-fashioned. The four bar opening, repeated at the dominant, sets an air of tuneful simplicity; the *Canzona* that follows elaborates on the opening material but also never strays far (for Purcell) from its tonal centre, even whilst decorating the lines in gentle washes of semiquavers. The *Grave* also maintains an air of studiousness, though Purcell briefly diverts the melodic lines from their straighter course with tantalising glimpses of semitonal inflections. The *Largo* is lyrical, with its melodies largely scalar, and even the lilting final *Allegro* remains mostly within conventional harmonic bounds. This sonata contains, *pro rata*, fewer accidentals than any other in the set whilst Purcell enjoys the richness of such a flat-dominated key.

The chaconne **Sonata in G minor** (Mrs Purcell's no. 6) is a compositional *tour de force*. Purcell is a master of the ground bass, and here adds himself the challenge of a bass constructed from an uneven number of bars. Over the forty-four statements of the five-bar ground he weaves an astonishing array of melodic, harmonic and rhythmic effects; he pulls music that is ostensibly in G minor into far-off keys, he stretches

melodic lines well beyond their reasonable length, he indulges in extraordinary dialogue between the two, equal violins, and he brings moments of unutterable stillness and violinistic virtuosity; and all this is done within an over-riding, inexorably paced arc which spans the near-seven minutes of one of the great instrumental pieces of the century, and in which, as happens with the greatest of music, time stands still. Little wonder that, at his death, Purcell was described by his fellow Chapel Royal chorister, Thomas Tudway, as "The greatest Genius we ever had".

© Robert King, 2014





PURCELL : DIX SONATES À QUATRE PARTIES

Robert King

A la suite du décès prématuré de son mari Henry le 21 novembre 1695, l'une des nombreuses difficultés auxquelles Frances Purcell dut être confrontée fut sans doute de savoir quoi faire des musiques manuscrites qu'il lui laissait en héritage. La détérioration de la santé de Purcell semble avoir été très soudaine, car son testament fut écrit à la hâte : la plume du clerc était émoussée, et au début une erreur de date qui dut être corrigée, puis des mots barrés vers la fin, suggèrent qu'il était de la plus grande importance de faire vite car il devenait clair que la vie de Purcell arrivait à son terme. Il ne lui restait sans doute guère de temps pour donner des instructions sur des questions aussi prosaïques que celle de l'avenir de sa musique non publiée. Au cours des quinze années précédentes Frances avait probablement eu l'occasion de voir de nombreux manuscrits et des compositions en cours, et d'envisager leurs possibles utilisations. Désormais, désignée comme seule exécutrice de ce « last Will and Testamt », c'était à elle de décider qu'en faire.

Frances ne semble pas avoir été elle-même une grande musicienne. En tout cas, ayant donné en quinze ans au moins six enfants à Henry (dont deux seulement atteignirent l'âge adulte), et avec un mari terriblement occupé, elle devait consacrer l'essentiel de son temps à tenir le ménage et à élever leur progéniture. Il lui fallait aussi désormais faire rentrer de l'argent. En dépit de la tragédie de la mort de son mari, il semble qu'on lui ait épargné l'indignité d'avoir à déménager du domicile familial de Great Deans Yard, près de l'abbaye de Westminster, mais il allait falloir en payer le loyer.

Nous ne savons pas combien d'argent Henry transmet à sa femme, ni même s'il y en eut, mais comme aucun musicien salarié de l'époque n'était particulièrement bien payé ça n'a pas dû être beaucoup. Cependant

Frances savait sans doute que les manuscrits que son mari lui laissait, et la grande réputation méritée dont jouissaient ses œuvres, seraient potentiellement capables de générer une partie des revenus dont elle et ses enfants avaient désormais besoin pour vivre. Au début de 1696 elle obtint d'Henry Playford qu'il imprime et mette en vente *A choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet*, et de Heptinstall qu'il imprime *A Collection of Ayres, Compos'd for the Theatre, and upon Other Occasions*. A l'époque de sa mort Purcell était devenu le compositeur le plus recherché à Londres pour la scène : ce gros volume fut distribué par trois marchands, dont Playford.

Parmi les manuscrits de Purcell qui lui ont survécu il en existe un de bonne taille qui date du début des années 1680, et qui est actuellement conservé à la British Library (Add. MS 30930). Cet important document présente au début une quantité de compositions de musique sacrée, mais si on l'ouvre dans l'autre sens on réalise que l'auteur y a consigné de nombreuses œuvres de musique instrumentale qui progressent de la fin vers le début du livre. On y trouve certaines versions complètes de sept sonates en trios et d'autres sous forme de fragments avec leurs parties instrumentales complètes. Ce sont des copies mises au net et vérifiées de la main même de Purcell, mais elles ne sont pas précisément la source de l'édition faite en 1697 par Frances Purcell, même si, puisque cette édition suit jusqu'à un certain point l'ordre dans lequel Purcell les a copiées, il paraît probable que le manuscrit l'ait en partie influencée. On voit à un endroit que certaines pages du manuscrit ont été coupées, et que deux sonates que Frances a fait publier figurent ici dans des versions antérieures. Il semblerait donc que Frances et son éditeur aient aussi eu accès à d'autres sources qui n'existent plus aujourd'hui, mais qui étaient à bien des égards très proches de ce manuscrit préservé. Il est très possible qu'il se soit agi de parties destinées à des instrumentistes, car l'introduction précise que ces sonates avaient « déjà trouvé de nombreux amis parmi la judicieuse partie de l'humanité ». Frances donna à son édition de 1697 le titre de *Ten Sonatas in Four Parts*.

Pour présenter ces dix sonates au public, Frances pouvait s'inspirer de la propre édition d'Henry publiée en 1683 dans laquelle il avait réuni une douzaine de ses sonates récemment composées, les *Twelve Sonatas of Three Parts*. C'était un ensemble superbement présenté : gravé (contrairement au système typographique moins élégant mais bien meilleur marché choisi pour l'édition de 1697) et soigneusement révisé. Les copies manuscrites « au propre » de Purcell sont en général présentées avec un soin méticuleux : elles comportent remarquablement peu d'erreurs, les parties de basse chiffrée offrent une richesse de détails inhabituelle, et, lorsqu'il y a des parties vocales, le texte en est clairement présenté, avec souvent des traits de liaison pour indiquer précisément les coupures syllabiques (effort plutôt rare à cette époque). Henry avait apporté le même soin du détail à son édition de 1683. Il rédigea aussi une préface, avec des explications sur les indications de tempo en italien, ce qui laisse penser que parmi les acheteurs du recueil ce vocabulaire était encore loin d'être devenu familier.

Il laissait aussi voir avec une sincérité touchante comment au début des années 1680 il avait rapidement assimilé les dernières innovations en musique de chambre en provenance du continent. Il admettait sans ambages dans cette préface qu'il avait changé d'avis alors même que l'édition était en cours (c'est de lui-même qu'il parle) : « Il n'a épargné aucun effort, reculé devant aucune difficulté tant pour concevoir que pour réviser la totalité de l'ouvrage ; ce qui existait bien plus tôt dans le reste du monde, il l'a désormais trouvé propre à l'inciter à faire graver l'ensemble de la basse continue, ce qui était bien loin de ses premières résolutions ».

Comme le suggère cette préface, lorsque les sonates furent écrites elles ne comportaient en fait que trois parties : deux violons et une basse ; mais la découverte des dernières sonates italiennes, en particulier le premier recueil de *Sonata da chiesa* de Corelli, publié à Rome en 1681, a pu le pousser à ajouter un cahier

pour une 4^e partie. C'est ainsi qu'au *Sonatas of Three Parts* fut ajoutée une partie séparée de basse continue, que Purcell affirmait être propre à être jouée à l'orgue ou au clavecin. Les modèles italiens qui avaient inspiré cette ligne supplémentaire incluaient souvent un tiorbe, instrument qui faisait traditionnellement partie des groupes de continuo professionnels à Londres. Alors que dans sa forme la plus basique la ligne de continuo est une version simplifiée de celle de la basse de viole, lorsqu'ici ces deux lignes divergent c'est souvent significatif : celle de la basse de viole est souvent plus proche par son niveau d'ornementation des deux parties de violon, tandis que la ligne de continuo est moins vive, apportant une plus grande puissance à la base harmonique de l'ensemble (surtout quand elle est jouée à l'orgue, ce qui convient mieux à la plupart des sonates). Le langage musical de Purcell n'est pas seulement magnifiquement personnel, il fait aussi un usage très intense de la dissonance et d'intervalles inhabituels dans la ligne mélodique : cette puissance ajoutée à l'harmonie est essentielle à la couleur générale des sonates. L'utilisation d'un soutien d'instruments harmoniques a radicalement changé le son des sonates anglaises. Il ne s'agissait plus de versions modernisées de l'ancienne fantaisie pour viole, comme dans les œuvres délicieuses du mentor de Purcell, Matthew Locke, dans les fantaisies de John Jenkins, ou dans les suites de Matthew Lawes. Purcell donna naissance à la nouvelle sonate anglaise. Et les siennes étaient ravissantes.

Les dix sonates publiées après la mort d'Henry par Frances en 1697 sont très semblables par leur conception et leur style aux douze qu'il publia lui-même en 1683, ce qui conforte l'hypothèse qu'elles furent toutes composées à peu près à la même époque. Nous savons aussi que lorsqu'il explorait un nouveau concept musical il produisait des œuvres avec une fécondité extraordinaire. Bien que pour ces vingt-deux sonates qui nous sont parvenues on ne connaisse aucune date précise de composition, on sait que le jeune

Purcell, qui appliquait toute son imagination et son énergie à la rédaction d'œuvres instrumentales et sacrées d'une ingéniosité surprenante, avait consacré au moins un été vers 1680 à l'écriture de fantaisies et de sonates purement instrumentales. Le retrait de la cour à Newmarket au moins une fois par an permettait aux musiciens royaux de s'affranchir un temps de leurs obligations : c'était le moment idéal pour expérimenter de nouvelles idées musicales. Purcell avait déjà montré dans ses premières œuvres sacrées qu'il possédait une inventivité mélodique et harmonique étonnante et des facilités techniques extrêmes ; au début de la décennie 1680 il appliqua aussi ces capacités remarquables à des compositions instrumentales.

Purcell n'avait pas seulement présenté son recueil de sonates de 1683 avec élégance, il l'avait aussi ordonné selon un plan soigneusement combiné de tierces ascendantes. Qu'il se soit limité au nombre symbolique traditionnel de douze explique peut-être pourquoi tant de belles sonates sont restées confinées dans le manuscrit. En 1697 Frances Purcell et son typographe n'ont pas fait preuve d'autant de délicatesse. Le recueil contient bien plus d'erreurs qu'Henry n'en aurait jamais faites, en particulier dans la partie de continuo traitée peu rigoureusement. Il faut savoir que cette partie exige une implication considérable de l'instrumentiste : il ne s'agit pas seulement d'en traduire le chiffrage, ce qui est souvent un effort basique, mais aussi d'en rapprocher le style des lignes de basses écrites par Purcell. De plus, l'ordre dans lequel les sonates sont publiées semble n'obéir à aucune logique du point de vue des tonalités. Alors que la première sonate du recueil, par exemple, est en *mi* bémol majeur, la suivante est en *la* mineur ; Purcell n'aurait jamais accepté un intervalle aussi incohérent entre deux pièces consécutives. Frances (ou son éditeur) semble avoir simplement suivi l'ordre du « cahier » personnel de Purcell, dans lequel ce conflit de tonalités s'expliquait peut-être parce que ces deux sonates, à l'origine prévues pour l'édition de 1683 (dont le cycle des tierces les aurait placées à chaque bout), auraient alors abouti à un nombre « imparfait »

de quatorze. Il est donc tout à fait possible que Purcell les ait simplement copiées dans ce cahier pour un usage ultérieur, avant d'y ajouter d'autres sonates.

Constituer une succession plus vraisemblable de dix sonates pour l'enregistrement que nous vous proposons ici à partir du recueil de 1697 exigeait un peu de réflexion. Trouver une sonate pour terminer la série était facile : beaucoup de recueils se terminent par une chaconne virtuose, or nous avons une candidate évidente dans l'extraordinaire chaconne de Purcell en *sol* mineur (n° 6 de Mrs Purcell). Une succession continue de tierces pour les neuf autres, comme l'avait choisie Purcell en 1683, n'est pas possible à partir du matériel disponible, mais les autres hypothèses du même genre, des suites de quartes ou de quintes ascendantes ou descendantes, ne fonctionnent pas non plus. Mathématiquement la cinquième des neuf qui restent se place au milieu. Pourquoi la sonate *Golden* (n° 9 de Mrs Purcell) fut-elle appelée ainsi, on n'en sait rien ; ce n'était certainement pas une idée de Purcell, mais c'est elle qui fut la plus abondamment recopiée de toutes celles du recueil, et qui avait visiblement une signification particulière pour nombre de musiciens qui la connaissaient. Cette sonate constitue un parfait « pivot » pour cette séquence, musicalement comme sur le plan tonal. Et avec cette cheville en place, on voit émerger une succession viable : les cinq premières sonates peuvent s'organiser en quartes ascendantes, pivoter alors autour de cette *Golden sonata*, puis suivre une progression de tierces descendantes (comme dans le recueil de 1683), avant de se clôturer par la magnifique Chaconne. Pour ajouter du poids à cette conjecture, la dernière version « au propre » de Purcell révèle aussi une série partielle de quartes ascendantes (n° 3 en *la* mineur, 4 en *ré* mineur et 5 en *sol* mineur de Mrs Purcell) : Il semble donc éventuellement possible qu'une telle idée ait déjà germé dans son esprit. Conjectural, cet ordre proposé au vingt-et-unième siècle l'est certainement, mais il est en accord avec des précédents de Purcell lui-même et

de certains de ses contemporains, et il crée une séquence pour les *Ten Sonatas of Four Parts* qui fonctionne sur le plan logique, sur le plan de la succession des tonalités, de la progression émotionnelle, et de la diversité.

La variété qu'on trouve dans ces dix sonates est considérable : une invention mélodique vive mais fluide qui se combine à un langage harmonique inimitable, fondé sur une connaissance de la technique de composition extrêmement pointue. Cette solide technique est basée sur une culture approfondie car Purcell avait étudié les œuvres des grands polyphonistes anglais : Il avait par exemple recopié dans son Fitzwilliam autograph (MS 88) des œuvres d' Orlando Gibbons, de William Byrd, de Thomas Tallis et de William Mundy. Parallèlement à l'étude des maîtres anciens il avait aussi examiné de près la remarquable effervescence musicale qui s'était mise à fleurir sous la Restauration, lorsque les vieux maîtres qui avaient survécu à l'interrègne, Matthew Locke (1621/2-77), Christopher Gibbons (1615-1676) fils d'Orlando et John Jenkins (1592-1678) joignirent leurs forces à celles de la nouvelle génération conduite par Pelham Humfrey (1647-74) et John Blow (1649-1708). Pour Purcell, cette fusion de trois générations de compositeurs anglais de talent, combinée au bonheur d'entendre les dernières œuvres qui avaient franchi la Manche en provenance de France et d'Italie, le tout soutenu par l'engouement pour la musique à Londres qui salvait le retour de la monarchie, allait se révéler une base puissante pour un style musical profondément original.



Comme souvent dans la musique de Purcell, dans presque chaque mouvement, y compris le plus joyeux, on trouve (sinon directement à la surface, du moins pas très loin dessous) une veine bien installée de mélancolie diffuse : et si les sonates contiennent une grande part de musique réjouissante, ce sont ces moments de langueur introspective qui se révèlent les plus éloquents. Cette morosité apparaît dès le commencement de la première **Sonate en la mineur** de cet enregistrement ; émergeant d'un début à l'italienne apparaît un sujet mélancolique dont le chromatisme s'élève et retombe selon une ligne qui s'infléchit délicatement. L'élégant balancement du *Largo* conduit à un *Adagio* expressif, lequel, au milieu de la deuxième partie, camoufle habilement l'amplification du sujet final qui s'installe insidieusement. Purcell ne laisse jamais un mouvement lent, si beau soit-il, s'attarder plus que nécessaire : une *Canzona* enjouée et un mouvement vif à trois temps créent un contraste avant que la mélancolie ne reprenne le dessus avec la répétition insistante d'un *mi* au premier violon accompagnant la sévère succession d'accords qui constitue le *Grave* final.

La **Sonate en ré mineur**, extrêmement complexe dans le traitement du contrepoint, est l'une des plus cérébrales de toutes ces sonates. L'*Adagio* profondément méditatif du début est presque sinistre (même si les riches harmonies de Purcell jettent toujours leurs lumières réconfortantes jusque sur les thèmes les plus tristes) ; le côté studieux se prolonge dans le thème ingénieux de la *Canzona* qui suit, un beau travail d'orfèvre, ramené ensuite à l'atmosphère méditative par le marécage chromatique de l'*Adagio*. Le chromatisme ascendant et l'ingéniosité contrapuntique dominent également dans le *Vivace*, et c'est donc presque avec soulagement qu'ont atteint le *Largo* final. Et c'est alors l'un des joyaux de Purcell, cet instant

de sérénité glorieusement suspendue qui conduit irrésistiblement à l'une des plus belles phrases de toute la musique du compositeur. Cette sonate est un authentique chef-d'œuvre.

La première des trois **Sonates en sol mineur** (n° 3 de Mrs Purcell) apporte un certain répit, même si la caractéristique la plus flagrante du premier mouvement est une fois encore la tristesse, finalement dissipée par la *Canzona* dont le thème en arpèges descendants permet aux trois instruments mélodiques de jouer une contre-mélodie sautillante. Le *Largo* propose une mélodie dans un style écossais, dont les paires de notes rendent un son élégant de chanson populaire. Un bref *Adagio* et un court *Largo* à trois temps conduisent à un *Allegro* vif et syncopé qui surprend par l'extrême vivacité de ses changements harmoniques. Comme pour s'opposer à une écriture aussi optimiste, l'*Adagio* final de sept mesures est un morceau étonnant de chromatisme impérieusement ascendant.

La **Sonate en do majeur** s'installe dans une tonalité plus optimiste, et si on s'aventure à qualifier l'une de ces sonates de conventionnelle, cela pourrait être celle-là (et celle en *mi* bémol) plus qu'une autre, mais la dérive harmonique aventureuse de Purcell garantit des surprises à tout moment. Le second mouvement par exemple, aimablement mélodieux, s'égare dans de lointaines tonalités en bémols, et même l'*Allegro* au rythme de *Scotch-snap* (rythme de danse basé sur une note brève suivi d'une note longue), dans lequel Purcell cantonne ses phrases à quatre mesures, joue astucieusement avec un matériau basique. Et si nous risquions de croire que l'écriture de Purcell était en train de devenir paresseuse, l'intensité de l'*Adagio* final nous détromperait en témoignant de son constant souci d'innovation.

C'est dans une édition de 1704 que la **Sonate en fa majeur** reçut pour la première fois le qualificatif de *Golden* ; il n'existe toujours aucune explication convaincante sur l'origine de ce titre, mais avec près de deux

douzaines de sources encore consultables depuis sa première publication, sa popularité a vaillamment traversé les siècles. Après un premier mouvement simple et direct, Purcell propose un *Largo* qui montre de façon frappante comment il arrive à créer une musique merveilleuse à partir du motif le plus simple qui soit, en l'occurrence un demi-ton descendant. Tout aussi éloquent, après une *Canzona* pleine d'énergie, est le *Grave*, dans lequel il fait un usage expressif d'un flux ascendant de trois notes qu'on trouve souvent dans l'expression de la tristesse (par exemple au début de la célèbre « Ode for Queen Mary » de 1694). Le thème principal de l'*Allegro* final annonce « The Witches' Dance for Jack o'Lantern » dans *Dido and Aeneas*.

Le style de l'ouverture de la **Sonate en ré majeur** fait penser à l'Allemagne du Nord, mais la *Canzona* qui suit nous entraîne dans un mouvement magique aussi anglais qu'il est possible. Cette fois l'influence prépondérante est certainement celle de Matthew Locke, dont le « *Curtain Tune* » pour *The Tempest* de 1674 fut l'une des musiques de théâtre les plus extraordinaires de la Restauration : le *Grave* de Purcell semble suspendre le temps, en abordant tranquillement les tonalités les plus extrêmes. Le dernier mouvement ajoute une autre touche germanique de façon tout à fait involontaire car pour son *Allegro* final Purcell met l'accent sur un thème bondissant que Bach allait lui aussi développer, quelque cinquante ans plus tard, dans sa *Sonate en trio* BWV 525. On ne peut y voir aucun lien, sauf que deux grands compositeurs ont clôturé chacun une belle sonate en trio avec un thème similaire.

Il y a trente ans, dans une sorte d'état second, j'écrivis en tête de mon exemplaire de la **Sonate en si mineur** : « l'une des meilleures de toutes ». Son début mélancolique, le motif en demi-tons ascendants et descendants, la cadence délicieusement interrompue, le jeu des deux violons qui dialoguent tout en se chevauchant, la ligne de basse expressive et la merveilleuse harmonie font de ce mouvement l'un des plus

exquis de cet ensemble. Le développement thématique de la *Canzona* suscite des lignes individuelles extrêmement détaillées (Purcell ne recourt pas souvent à des envolées continues de doubles croches), et débouche sur une autre merveille, le *Largo*. Nous trouvons ici une musique instrumentale de Purcell qui compte parmi les plus tendrement passionnées, avec une certaine retenue comme toujours chez lui, mais sincères, ardentes et absolument ravissantes. Comme toujours Purcell sait quand il faut progresser, et dans le *Vivace* il met en oeuvre un étonnant ensemble de procédés d'écriture, plaçant de forts accents sur les trois thèmes tandis qu'il amorce une série de tierces descendantes pour passer le relais : les joyeuses volées de ces cloches violonistiques créent une tension de plus en plus forte qui devra finalement se résoudre dans l'habile combinaison finale : Purcell divise par deux le rythme des cloches, et ses cinq mesures finales triomphent glorieusement dans leur solennité.

La **Sonate en sol mineur** (n° 8 de Mrs Purcell) est l'une de celles que Purcell semble avoir retravaillées après les avoir incluses dans son manuscrit ; ici il s'agit de l'ajout de quatre mesures importantes dans l'*Adagio* du début, ce qui allonge le passage de chromatisme ascendant. La *Canzona* est solidement travaillée, presque scolairement, et le bref *Grave* qui suit est un autre exemple de ces harmonies exquises par lesquelles Purcell est capable de transformer une ligne mélodique descendante délibérément simple en une ligne d'une si grande beauté. Le *Largo* qui émerge de sa cadence finale est merveilleusement rêveur : le thème principal du soupir, issu d'une séquence descendante basée sur des septièmes montantes et descendantes, est l'un des mouvements les plus longs de l'ensemble, ce qui permet au compositeur de le développer d'une exquise façon. Et c'est tout à fait caractéristique de Purcell d'arriver à faire surgir un thème aussi convaincant d'un nombre aussi inhabituel de mesures (cinq). Il sait mieux qu'un autre faire sortir le cohérent de l'amorphe. Et le *Vivace* final, c'est l'Italie toute pure.

La **Sonate en mi bémol majeur** est l'œuvre la plus italienne du recueil, et peut sembler délibérément démodée. Le début à quatre mesures, répété à la dominante, installe un air d'une mélodieuse simplicité ; la *Canzona* qui suit retravaille ce matériel et ne s'éloigne jamais trop (pour Purcell) de son centre tonal, même lorsqu'elle décore les lignes d'aimables envolées de doubles croches. Le *Grave* conserve lui aussi un style studieux, même si Purcell éloigne momentanément les lignes mélodiques de leur chemin tout tracé par de brèves et séduisantes inflexions en demi-tons. Le *Largo* est lyrique, avec des mélodies qui s'éloignent peu de la gamme, et même le mélodieux *Allegro* final reste le plus souvent dans les limites conventionnelles de l'harmonie. Cette sonate contient, proportionnellement, moins de notes accidentelles qu'aucune autre du recueil, et permet au compositeur de se délecter de la richesse d'une telle tonalité dominée par les bémols.

La **Sonate en sol mineur** (n° 6 de Mrs Purcell) est une chaconne qui constitue un tour de force. Purcell est un maître de la basse obstinée, et il ajoute ici la complication d'une basse construite sur un nombre impair de mesures. Au-dessus des quarante-quatre occurrences du motif en cinq mesures de cette basse il tisse un ensemble surprenant d'effets mélodiques, harmoniques et rythmiques ; il extirpe une musique d'un flagrant sol mineur vers d'autres tonalités très éloignées, il étire les lignes mélodiques bien au-delà de leur longueur raisonnable, il s'autorise un dialogue extraordinaire entre les deux violons mis à égalité, et introduit des moments de calme indicible et de virtuosité violonistique ; et tout ceci suit un fil directeur qui parcourt d'un pas inexorable les presque sept minutes de l'une des pièces instrumentales les plus extraordinaires du siècle, et dans laquelle, comme cela arrive pour les plus grandes musiques, le temps s'arrête. On ne s'étonnera pas si, à sa mort, Purcell fut déclaré par Thomas Tudway, son collègue choriste de la Chapel Royal, « le plus grand génie que nous ayons jamais eu ».



PURCELL: TEN SONATAS IN FOUR PARTS

Robert King

Nach dem frühen Tod ihres Ehemanns Henry Purcell am 21. November 1695 war eine der sicherlich vielen Angelegenheiten, mit denen Frances Purcell sich befassen musste, die Frage, was mit den erhaltenen Notenmanuskripten geschehen sollte, die nun in ihren Besitz übergegangen waren. Der Gesundheitszustand Henry Purcells hatte sich anscheinend sehr schnell verschlechtert, denn sein Testament wurde offensichtlich in Eile verfasst: die Schreibfeder des Sekretärs war nicht angespitzt und das Datum war zunächst falsch notiert worden und musste später, ebenso wie eine weitere Streichung gegen Ende, korrigiert werden. Es ist also anzunehmen, dass schnelles Handeln hier von äußerster Wichtigkeit war, als der unvermeidliche Ausgang von Purcells Zustand deutlich wurde. Es wird ihm kaum Zeit geblieben sein, mit seiner Frau so vergleichsweise banale Angelegenheiten wie seine unveröffentlichten Kompositionen zu besprechen. Im Laufe der vorangegangenen 15 Jahre muss Frances Purcell viele Manuskripte und laufende Arbeiten zu Gesicht bekommen und entsprechende Verwendungsmöglichkeiten dafür mitbekommen haben. Als einzige Vollstreckerin des Testaments ihres Mannes musste sie nun entscheiden, was mit diesen Noten zu tun war.

Frances Purcell scheint selbst keine herausragende Musikerin gewesen zu sein. Wie dem auch sei, als Mutter von mindestens sechs Kindern (von denen nur zwei das Erwachsenenalter erreichten) und als Ehefrau eines äußerst vielbeschäftigten Komponisten, war ihre Zeit sicherlich völlig mit der Erziehung der Kinder und der Haushaltsführung ausgefüllt. Nun musste sie auch für ein Einkommen sorgen. Trotz ihrer tragischen Umstände blieb es ihr aber offenbar erspart, auch noch aus dem Haus der Familie in Great

Deans Yard (in der Nähe der Westminster Abbey) ziehen zu müssen, obwohl trotzdem weiterhin Miete gezahlt werden musste.

Es ist nicht überliefert, wie viel Geld Henry Purcell seiner Frau hinterließ; da jedoch kein festangestellter Musiker jener Zeit besonders gut bezahlt wurde, ist es unwahrscheinlich, dass er ihr einen größeren Betrag vererbte, wenn überhaupt. Frances Purcell muss aber gewusst haben, dass mit den Manuskripten, die er hinterlassen hatte, dank des verdienstermaßen hohen Ansehens seiner Werke ein gewisses Einkommen erwirtschaftet werden konnte, das sie und ihre Kinder nun zum Überleben brauchten. Zu Beginn des Jahres 1696 ließ sie *A choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet* von Henry Playford drucken und verkaufen und 1697 ließ sie von Heptinstall *A Collection of Ayres, Compos'd for the Theatre, and upon Other Occasions* drucken. Zu dem Zeitpunkt seines Todes war Purcell der angesehenste Theaterkomponist Londons und dieser riesige Band wurde von drei Verlegern, darunter Playford, verkauft.

Unter Purcells überlieferten Manuskripten befindet sich ein besonders umfangreiches aus den frühen 80er Jahren des 17. Jahrhunderts, das heute in der British Library (Add. MS 30930) aufbewahrt wird. Am Anfang dieses wichtigen Manuskripts stehen mehrere geistliche Werke, und es enthält ebenfalls eine beträchtliche Sammlung von Instrumentalwerken, die sozusagen rückwärts, also beginnend am Ende des Manuskripts und sich dann in Richtung Anfang bewegend, notiert sind. Darunter befinden sich sieben Triosonaten, von denen einige komplett und die restlichen nicht ganz vervollständigt vorliegen. Es handelt sich hierbei um Reinschriften in Purcells eigener Handschrift, doch ist dies nicht die einzige Quelle, die Frances Purcells Ausgabe von 1697 zugrunde liegt – da sie sich allerdings mehr oder minder an die Reihenfolge hält, in der Purcell die Stücke notiert hatte, war das Manuskript offenbar von gewisser Bedeutung. Zu einem Zeitpunkt

wurden mehrere Seiten aus dem Manuskript herausgeschnitten und zwei Sonaten scheinen in früheren Versionen vorzuliegen als diejenigen, die in Frances Purcells Ausgabe erschienen. Man kann also wohl davon ausgehen, dass Frances Purcell und ihrem Verleger noch weitere Quellen vorlagen, die heute verschollen sind, die aber in vielerlei Hinsicht dem überlieferten Manuskript sehr ähnlich waren. Es ist durchaus möglich, dass es sich dabei um Stimmmaterial zum praktischen Gebrauch handelte, da in der Einleitung darauf hingewiesen wird, dass die Sonaten „bereits viele Freunde unter urteilsfähigen Menschen gefunden“ hatten. Frances Purcell gab ihrer Ausgabe von 1697 den Titel *Ten Sonatas in Four Parts*.

Dieser Ausgabe ging eine Veröffentlichung von Henry Purcell selbst aus dem Jahre 1683 voran, für die er ein Dutzend seiner offenbar kurz davor entstandenen Sonaten zusammengestellt hatte – die Rede ist von den *Twelve Sonatas of Three Parts*. Hierbei handelte es sich um einen sorgfältig vorbereiteten und mittels Kupferstich (im Gegensatz zu dem weniger eleganten, jedoch deutlich preiswerteren Verfahren der beweglichen Drucklettern, welches für den Band von 1697 gewählt wurde) sehr schön präsentierten Band. Purcells Reinschriften sind normalerweise von akribischer Genauigkeit – es finden sich bemerkenswert wenige falsche Noten, die Bezifferung der Continuo-Stimmen ist ungewöhnlich detailreich und in Werken mit Singstimmen ist die Textunterlegung sorgfältig in das Notenbild mit einbezogen und enthält oft sogar Bögen, um die Silbentrennung genau anzugeben (was zu jener Zeit relativ selten vorkam). Henry Purcells Ausgabe von 1683 war mit ebensolcher Sorgfalt und Liebe zum Detail angefertigt worden. Zudem hatte er diesem Band eine Einleitung vorangestellt, in der er die italienischen Tempoanweisungen erklärte, was darauf hindeutet, dass den möglichen Käufern dieses Werkbündels diese Termini offenbar nicht unbedingt geläufig waren.

Purcell weist auch in einnehmender Weise darauf hin, dass er sich zu Beginn der 1680er Jahre die neuesten Entwicklungen in der Kammermusik, die vom europäischen Kontinent nach England drangen, rasch aneignete. In seiner Einleitung gibt er offen zu, dass er sich selbst noch während der Vorbereitung zur Veröffentlichung der Werke eines anderen besonnen hatte: „Bei dem Entwurf und der Ausarbeitung dieses gesamten Werks mangelte es weder an Sorgfalt noch an Fleiß; und es wäre deutlich schneller hinaus in die Welt gelangt, doch hat er es nun für angebracht gehalten, den gesamten Generalbass stechen zu lassen, was eine Sache war, die durchaus nicht seiner ursprünglichen Planung entsprochen hatte.“

In dieser Einleitung wird also darauf hingewiesen, dass die Sonaten bei ihrer Entstehung tatsächlich eine nur dreistimmige Anlage hatten – zwei Geigen mit Bass –, doch mag das erste Auftreten der neuesten italienischen Sonaten, insbesondere der erste Zyklus von Corellis *Sonate da chiesa*, veröffentlicht 1681 in Rom, der Auslöser dafür gewesen sein, dass Purcell seiner Ausgabe ein viertes Stimmbuch hinzufügte. So erhielten *The Sonatas of Three Parts* also eine separate Basso-continuo-Stimme, die Purcell als geeignet für „die Orgel oder das Cembalo“ bezeichnete. Die italienischen Werke, die diese neue Stimme inspiriert hatten, hatten auch oft eine Theorbe in ihrer Besetzung – ein Instrument, das in London ebenfalls ein gängiger Bestandteil von professionellen Continuo-Gruppen war. Während die hinzugefügte Generalbassstimme grundsätzlich eine vereinfachte Version der Stimme der Bassgambe ist, ist die Divergenz zwischen den beiden Basslinien häufig bedeutsam: Die Stimme der Bassgambe ist in ihrer Ausgeschmücktheit näher an den beiden Oberstimmen der Geigen, während die Continuo-Stimme sich langsamer bewegt und das harmonische Fundament des Ensembles verstärkt (besonders wenn sie auf der Orgel gespielt wird, die für die meisten Sonaten als das geeignetere Instrument erscheint). Purcells

harmonischer Ausdruck ist nicht nur sehr individuell, sondern zeichnet sich auch durch einen charakteristischen Einsatz von Dissonanzen und durch melodische Linien mit ungewöhnlichen Intervallen aus – diese Verstärkung der Harmonie wirkt sich prägend auf das Klangbild der Sonaten insgesamt aus. Das Verwenden von Instrumenten, auf denen Akkorde ausgehalten werden konnten, veränderte den klanglichen Charakter der englischen Sonate geradezu radikal. Hierbei handelte es sich nicht mehr um eine modernisierte Version der alten Gambenfantasie, die etwa in den wunderschönen Werken von Purcells Mentor Matthew Locke, den Fantasien von John Jenkins oder den Suiten von William Lawes verkörpert wurden: Purcell schuf die neue, englische Sonate. Und seine Sonaten sind atemberaubend.

Die zehn posthum von Frances Purcell herausgegebenen Sonaten von 1697 weisen deutliche Parallelen zu den zwölf von Henry Purcell selbst veröffentlichten Werken von 1683 auf, sowohl was Konzeption als auch was Stil anbelangt, was ein starker Hinweis darauf ist, dass sie wohl alle um dieselbe Zeit herum entstanden waren. Es ist bekannt, dass Purcell äußerst produktiv war, wenn er sich mit neuen musikalischen Konzepten auseinandersetzte. Obwohl das Entstehungsdatum dieser 22 überlieferten Sonaten nicht dokumentiert ist, weiß man, dass der junge Purcell, aus dessen Feder sowohl phantasievolle Instrumentalstücke als auch geistliche Werke von bewundernswerter Erfindungsgabe nur so flossen, mindestens einen Sommer um 1680 damit verbrachte, Instrumentalfantasien und Sonaten zu komponieren. Mindestens einmal pro Jahr zog sich der Hof nach Newmarket zurück, was den Hofmusikern eine Arbeitspause gewährte – dies war der ideale Zeitpunkt für jugendliche Kompositionsexperimente. Purcell hatte bereits in seinen frühen geistlichen Werken gezeigt, dass er einen staunenswerten melodischen und harmonischen Einfallsreichtum besaß und dazu technisch äußerst versiert war; nun, zu Beginn der 1680er Jahre, wandte er sich mit diesen bemerkenswerten Fähigkeiten der Komposition von Instrumentalwerken zu.

Purcells Sonatenausgabe von 1683 war nicht nur elegant gestaltet, sondern die Werke waren auch in einer sorgfältig ausgearbeiteten Struktur von aufsteigenden Terzen angeordnet. Dass er sich bei dem Druck auf die traditionelle und symbolische Anzahl von zwölf Werken beschränkte, mag erklären, weshalb mehrere sehr gute Sonaten in seinem Manuskript-Band verblieben. Frances Purcell und ihr Notensetzer waren 1697 nicht annähernd so sorgfältig. Dieses Werkbündel enthält viel mehr Fehler als Henry Purcell je hätte durchgehen lassen, insbesondere, was die offenbar willkürlich gesetzte Continuo-Stimme anbelangt – hier muss der Interpret sich merklich einbringen, und dabei nicht nur die Bezifferung vervollständigen, die oft nur ansatzweise notiert ist, sondern das Ganze auch dem Stil der Basslinien Purcells annähern. Außerdem ist die Reihenfolge der Stücke in dieser Ausgabe offenbar nicht nach einem tonartlichen Schema angeordnet. So steht die erste Sonate in der Ausgabe von Frances Purcell beispielsweise in Es-Dur, worauf die zweite in a-Moll folgt – Henry Purcell hätte ein so disparates Intervall zwischen zwei aufeinanderfolgenden Stücken niemals zugelassen. Frances Purcell (oder ihr Verleger) scheint sich einfach an die Reihenfolge in Purcells persönlichem „Notizbuch“ gehalten zu haben, wo sich dieses tonartliche Missverhältnis damit erklären mag, dass diese beiden Sonaten möglicherweise ursprünglich in der Ausgabe von 1683 veröffentlicht werden sollten (wo sie sowohl an den Anfang als auch ans Ende in den Terzenzyklus hineingepasst hätten), sich dann aber eine „unvollkommene“ Anzahl von 14 Werken ergeben hätte. Daher ist es gut möglich, dass Purcell sie einfach in sein Buch für eine andere Gelegenheit eintrug, und dann später noch weitere Sonaten hinzufügte.

Es bedurfte eines gewissen Maßes an Spekulation, um für die vorliegende Einspielung eine plausible Reihenfolge der zehn Sonaten aus der Ausgabe von 1697 zu erstellen. Das Endstück war leicht bestimmbar: viele Werkbündel schließen mit einer virtuoson Chaconne, und Purcells außergewöhnliche

Chaconne-Sonate in g-Moll (Nr. 6 bei Frances Purcell) eignet sich hierfür sehr gut. Allerdings lässt sich mit den übrigen Sonaten weder eine Reihenfolge in Terzen erstellen, so wie Purcell es 1683 gehalten hatte, noch eine andere Reihenfolge ähnlicher Art (also etwa auf- oder absteigende Quartan oder Quinten) konstruieren. Numerisch gesehen ist die „zentrale“ Sonate dieser verbleibenden neun die fünfte. Warum die „Goldene Sonate“ (Nr. 9 bei Frances Purcell) so bezeichnet wurde, ist nach wie vor unklar – sicherlich handelte es sich dabei nicht um einen Titel von Purcell selbst, doch wurde diese Sonate am häufigsten von allen kopiert und war sicherlich für die vielen Musiker, die sie kannten, von besonderer Bedeutsamkeit. Diese Sonate ist sowohl aus musikalischer als auch aus tonartlicher Hinsicht ein idealer „Angelpunkt“ innerhalb des Zyklus. Und damit kristallisiert sich eine plausible Reihenfolge heraus: Die ersten fünf Sonaten können, auf die „Goldene Sonate“ hinsteuernd, in aufsteigenden Quartan angeordnet werden, worauf eine absteigende Folge in Terzen folgt (dasselbe Intervall wie in Henry Purcells Zyklus von 1683), bevor die großartige Chaconne den Abschluss bildet. Dieser Theorie wird durch die Tatsache noch mehr Gewicht verliehen, dass in Purcells Reinschrift ebenfalls mehrere Sonaten in aufsteigenden Quartan angeordnet sind (bei Frances Purcell Nr. 3 in a-Moll, Nr. 4 in d-Moll und Nr. 5 in g-Moll); möglicherweise hatte er selbst schon an ein derartiges Konzept gedacht. Natürlich bleibt diese Reihenfolge eine Theorie des 21. Jahrhunderts, doch hält sie sich an zeitgenössische Modelle, u.a. von Purcell selbst, und bietet einen Lösungsvorschlag für eine Abfolge der *Ten Sonatas in Four Parts*, die logisch und tonartlich stimmig ist, eine emotionale Entwicklung nachzeichnet und abwechslungsreich ist.

Die Mannigfaltigkeit innerhalb dieser zehn Sonaten ist riesig: plastische und gleichzeitig fließende Melodien sind mit einem unnachahmlichen harmonischen Ausdruck kombiniert, dem ein äußerst kunstfertiges Beherrschen von Kompositionstechnik zugrunde liegt. Diese Technik war sorgfältig erlernt

worden, denn Purcell hatte die Werke der großen englischen Polyphoniker studiert; so hatte er zum Beispiel in sein Autograph, das heute im Fitzwilliam Museum in Cambridge aufbewahrt wird (MS 88), Werke von Orlando Gibbons, William Byrd, Thomas Tallis und William Mundy eingetragen. Neben dem Studium der alten Meister erlebte er auch die außergewöhnliche musikalische Blütezeit, die während der Restaurationszeit am Hofe stattfand, als die alten, erfahrenen Komponisten, die das Interregnum überlebt hatten, wie etwa Matthew Locke (1621/22-77), Christopher Gibbons (1615-1676; der Sohn von Orlando Gibbons) und John Jenkins (1592-1678) sich mit der neuen Generation zusammentaten, die von Pelham Humfrey (1647-74) und John Blow (1649-1706) angeführt wurde. Für Purcell sollte diese Fusion von drei Generationen ausgezeichneter englischer Komponisten, der Reiz der neuesten Werke, die aus Frankreich und Italien erschienen, sowie die genuine Begeisterung in Musikkreisen angesichts der Wiederkehr der Monarchie eine wirksame Grundlage für einen außergewöhnlichen, höchst individuellen Musikstil bieten.

KOMMENTAR

Wie so oft in Purcells Musik findet sich in fast jedem Satz – selbst in den allerfröhlichsten –, wenn auch nicht direkt an der Oberfläche, so doch nicht weit darunter, eine delikate, unauslöschliche melancholische Neigung; und während die Sonaten zum größten Teil aus erbaulicher Musik bestehen, sind diese Momente der Innerlichkeit doch sehr vielsagend. Diese Trauer tritt gleich im ersten hier vorliegenden Werk, die **Sonate in a-Moll**, auf. Aus der Anfangspassage, die im italienischen Stil gehalten ist, tritt ein chromatisches Seufzerthema hervor, das innerhalb der leicht kantigen Linie aufsteigt und abfällt. Das *Largo* ist beschwingt-elegant und leitet in ein *Adagio* hinein, dessen schwermütige zweite Hälfte eloquent die Augmentation des abfallenden Themas verschleiert, welches sich heimlich einschleicht. Purcell lässt

langsame Sätze sich nie in die Länge ziehen, wie schön sie auch sein mögen, und so tritt eine fröhliche *Canzona* in einem lebhaften Dreiertakt als Kontrast auf, doch kehrt die Melancholie mit dem beharrlich wiederholten E der ersten Geige in den radikalen Akkorden des abschließenden *Grave* wieder.

Die **Sonate in d-Moll** ist von allen Sonaten Purcells eines der intellektuellsten Werke und besitzt eine komplexe kontrapunktische Struktur. Die gedankenvolle Atmosphäre und die extremen Intervalle des ersten Satzes (*Adagio*) sind fast freudlos (obwohl Purcells reichhaltige Harmonik auch dem trübsinnigsten Thema stets einen gewissen Trost verleiht); der gelehrte Aspekt setzt sich in dem genialen Thema der darauffolgenden *Canzona* fort – eine brillante Ausarbeitung, die dann wieder durch den chromatischen Sumpf des *Adagio* zu der Innerlichkeit zurückgeführt wird. Aufsteigende chromatische Passagen und kontrapunktischer Einfallsreichtum herrschen auch in dem *Vivace* vor, so dass der Schlusssatz, *Largo*, fast eine Erleichterung ist. Und hier tritt einer der Juwelen Purcells in Erscheinung, dessen wunderschön schwebende Ruhe unaufhaltsam auf eine der herrlichsten Phrasen bei Purcell überhaupt hinleitet. Diese Sonate ist wahrhaftig ein Meisterwerk.

Die erste der drei **Sonaten in g-Moll** (Nr. 3 bei Frances Purcell) bietet eine gewisse Ruhepause, selbst wenn das vorherrschende Charakteristikum des ersten Satzes wiederum Traurigkeit ist, die schließlich von der *Canzona* durchbrochen wird, deren abwärts gerichtetes Arpeggio-Thema den drei Instrumenten Gelegenheit dazu gibt, eine lebhafte Gegenmelodie zu tanzen. Das *Largo* präsentiert eine Melodie im schottischen Stil, deren Tonpaare elegant-volksliedhaft klingen. Ein kurzes *Adagio* und ein knappes *Largo* im Dreiertakt leiten in ein lebhaftes, synkopiertes *Allegro* hinein, in dem äußerst flinke harmonische Wechsel stattfinden. Das abschließende siebentaktige *Adagio* mit seiner unaufhörlich chromatisch aufsteigenden Bewegung scheint fast ein Gegengewicht zu dem vorangehenden Optimismus darzustellen.

Die **Sonate in C-Dur** steht in einer positiveren Tonart, und möglicherweise könnte man sie (und die Es-Dur-Sonate) lose als „konventionell“ bezeichnen, doch sorgt Purcells abenteuerlustige Harmonik stets für Überraschungen. So bewegt sich der sanft wiegende zweite Satz beispielsweise in entfernte B-Tonarten hinein, und selbst das *Allegro* mit Scotch-snap-Rhythmus, in dem Purcell sorgfältig eine Viertakt-Phrasenstruktur beibehält, spielt geistreich mit dem schlichten Material. Und damit wir nicht auf die Idee kommen, dass Purcell ganz zahm geworden sei, ist das abschließende, kurze *Adagio* besonders intensiv und innovativ gestaltet.

Der erste belegte Hinweis darauf, dass die **Sonate in F-Dur** die „Goldene Sonate“ sei, findet sich in einer Publikation von 1704 – es gibt aber immer noch keine überzeugende Erklärung dafür, beziehungsweise wie es zu diesem Titel kam. Doch angesichts der Tatsache, dass das Werk nach seiner Erstveröffentlichung über die nächsten hundert Jahre in fast zwei Dutzend überlieferten Quellen auftauchte, kann man wohl davon ausgehen, dass es dauerhaft populär war. Purcell lässt auf den unverblühten ersten Satz ein *Largo* folgen, das in eindrucksvoller Weise demonstriert, wie er herrliche Musik aus dem kleinsten Motiv heraus entwickeln kann – hierbei handelt es sich um einen abfallenden Halbton. Auf eine energische *Canzona* folgt in ähnlich gewandter Weise das *Grave*, wo das schwungvolle, aufwärts gerichtete Dreitonmotiv, das oft in klagenden Momenten erklingt (wie zum Beispiel in der Ouvertüre zu der berühmten *Ode for Queen Mary* von 1694) sehr expressiv eingesetzt wird. Das Hauptthema des abschließenden *Allegro* geht dem Hexentanz für Jack o'Lantern in *Dido and Aeneas* voran.

Der Beginn der **Sonate in D-Dur** ist vom Stil her fast norddeutsch, doch könnte die darauffolgende *Canzona* englischer kaum sein und führt in einen zauberhaften Satz hinein. Hierbei ist der wichtigste

Einfluss sicher Matthew Locke, dessen „Curtain Tune“ (die Ouvertüre) zu *The Tempest* von 1674 eines der außergewöhnlichsten Theatermusikstücke der Restaurationszeit war: Purcells *Grave* scheint aus dem Zeitlichen losgelöst zu sein und bewegt sich langsam in den extremsten Tonarten. Im letzten Satz kommt ein weiterer, völlig zufälliger deutscher Anflug, denn Purcell stößt in seinem abschließenden *Allegro* auf ein springendes Thema, das Bach etwa 50 Jahre später ebenso in seiner Triosonate BWV 525 verarbeiten sollte. Eine Verbindung zwischen den beiden Werken liegt hier nicht vor, außer dass zwei große Komponisten jeweils eine hervorragend gearbeitete Triosonate mit einem ähnlichen Thema beendeten.

Vor dreißig Jahren schrieb ich über meine Noten der **Sonate in h-Moll** voll Hochachtung: „Eine der absolut besten.“ Der melancholische Beginn, das seufzende aufsteigende und abfallende Motiv, der wunderbare Trugschluss, das sich überlagernde Wechselspiel der beiden Geigen, die expressive Basslinie und die hinreißende Harmonie verbinden sich hier zu einem der exquisitesten Sätze des gesamten Zyklus. Die thematische Erschließung der *Canzona* läuft auf zwei detailreiche einzelne Linien hinaus (es finden sich bei Purcell nicht oft durchgängige Sechzehntelläufe), was zu einem weiteren Juwel hinüberleitet, dem *Largo*. Hier findet sich besonders sanft-leidenschaftliche Musik, wie sie in Purcells Instrumentalwerken fast einzigartig ist, zwar zurückhaltend, wie Purcell immer ist, aber doch tiefempfunden, sehnsuchtsvoll und absolut hinreißend. Wie immer weiß Purcell, wann es weitergehen muss und im *Vivace* demonstriert er ein beeindruckendes Spektrum von Kompositionstechniken. Er wirft die starken Zählzeiten in seinen drei Themen umher und überlässt einer Reihe von absteigenden Terzen nach und nach die Oberhand; das fröhliche Läuten dieser violinistischen Glocken wird immer beharrlicher, bis die Schlusspointe nicht länger zurückzuhalten ist. Purcell halbiert das Tempo der Glocken und seine fünf Schlusstakte erklingen mit einer wunderschönen frohlockenden Feierlichkeit.

Die **Sonate in g-Moll** (Nr. 8 bei Frances Purcell) war eine der Sonaten, die Purcell offenbar überarbeitete, nachdem er sie in sein Buch eingetragen hatte, wobei er dem ersten Satz (*Adagio*) vier Takte hinzufügte und damit die aufsteigende chromatische Passage ausdehnte. Die *Canzona* ist straff, fast akademisch gearbeitet und das folgende kurze *Grave* ist ein weiteres Beispiel für Purcells Einsatz von köstlichen Harmonien, womit eine vorgeblich schlichte, abwärts gerichtete Linie in eine besonders schöne Melodie verwandelt wird. Das aus der Schlusskadenz entspringende *Largo* ist wunderbar träumerisch – das seufzende Hauptthema, das aus einer absteigenden Sequenz besteht, der abfallende und aufsteigende Septimen zugrunde liegen, gehört zu den längsten Sätzen des Zyklus und Purcell arbeitet es wunderschön aus. Es ist typisch, dass Purcell ein so markantes Thema aus einer ungewöhnlichen Anzahl von Takten – nämlich fünf – konstruiert: er ist ein Meister darin, das offensichtlich Amorphe als logisch gestaltetes Gefüge zu präsentieren. Das abschließende *Vivace* ist Italienisches vom Feinsten.

Die **Sonate in Es-Dur** ist am stärksten vom italienischen Stil beeinflusst und scheint möglicherweise absichtlich altmodisch gehalten zu sein. Der viertaktige Beginn, der in der Dominante wiederholt wird, sorgt für eine Stimmung von melodioser Schlichtheit; die darauffolgende *Canzona* entwickelt das Anfangsmaterial und bewegt sich nie weit (für Purcells Verhältnisse) vom tonalen Zentrum weg, selbst wenn die Hauptlinien mit sanften Sechzehntelwellen umspielt werden. Das *Grave* behält ebenfalls eine Atmosphäre des Eifers bei, obwohl Purcell die Melodielinien mit aufreizenden Halbtonwendungen kurzzeitig vom Kurs ableitet. Das *Largo* ist lyrisch, wobei die Melodien hauptsächlich tonleiterartig gehalten sind, und selbst das wiegende abschließende *Allegro* bleibt größtenteils innerhalb der konventionellen Grenzen. Diese Sonate enthält verhältnismäßig weniger Akzidentien als alle anderen Sonaten des Zyklus, doch genießt Purcell sichtlich die Reichhaltigkeit einer von Bs dominierten Tonart.

Die **Sonate in g-Moll** (Nr. 6 bei Frances Purcell), eine Chaconne, ist eine kompositorische Glanzleistung. Purcell ist ein Meister des ostinaten Basses und stellt sich hier eine besonders komplizierte Aufgabe, indem er einen Basso ostinato mit einer ungeraden Anzahl von Takten konstruiert. Über den 44 Darbietungen des fünftaktigen ostinaten Basses entwickelt er eine erstaunliche Palette von melodischen, harmonischen und rhythmischen Effekten; er zieht die Musik, die an der Oberfläche in g-Moll steht, in weitentfernte Tonarten, er dehnt die melodischen Linien viel weiter aus, als zu erwarten wäre, er entspinnt einen Dialog zwischen den beiden (gleichberechtigten) Geigen und komponiert Momente von unaussprechlicher Stille und geigerischer Virtuosität; und all dies geschieht mit unaufhaltsamer Bewegung innerhalb eines Spannungsbogens, der mit einer Dauer von fast sieben Minuten eines der großen Instrumentalwerke jenes Jahrhunderts in sich birgt, in dem – wie es in der größten Musik passiert – die Zeit stillsteht. Es ist kaum verwunderlich, dass Purcell kurz nach seinem Tod von Thomas Tudway, der gleichzeitig wie Purcell Chorknabe an der Chapel Royal gewesen war, als „Das größte Genie, das wir je gehabt haben“ beschrieben wurde.

© Robert King, 2014

Übersetzung: Viola Scheffel