



CD-1455 DIGITAL

nderibus librata suis

*The Trio Sonata in
17th-Century England*

LONDON BAROQUE

The Trio Sonata in 17th-Century England

GIBBONS, Orlando (1583-1625)

Three fantasias a 3 (c. 1620)

7'48

- [1] No. 6 2'34 — [2] No. 8 2'52 — [3] No. 9 2'16
-

COPRARIO, John (c. 1570/80-1626)

Fantasia Suite (early 1620s)

5'47

- [4] Fantasia 2'51 — [5] Alman 1'36 — [6] Galliard 1'16
-

LAWES, William (1602-1645)

Sett No. 1 (early 1620s?)

9'30

- [7] Fantasia 4'51 — [8] [Alman] 2'10 — [9] [Galliard] 2'24
-

JENKINS, John (1592-1678)

Fancy & Ayre for 2 trebles, bass & organ (1630-1650)

9'19

- [10] Fancy 5'07 — [11] Ayre 4'08

- [12] **[Fantasia] a 3** (c. 1650)

5'04

LOCKE, Matthew (1621/22-1677)

Suite in D minor (Little Consort, 1651)

6'13

- [13] Pavan 3'53 — [14] Ayre 1'03 —

- [15] Courante 0'41 — [16] Saraband 0'34

SIMPSON, Christopher (1605-1669)

[Suite] in D major (c. 1650s)

9'45

17 [Pavan] 4'08 — 18 Almaine 0'53 — 19 Courante 0'44 —

20 Air 1'33 — 21 Courante 0'50 — 22 Air 1'33

BLOW, John (1649-1708)

Sonata in A major

5'49

23 [Largo] 2'29 — 24 [Largo] 1'11 — 25 [Brisk] 2'09

26 Ground in G minor

3'48

PURCELL, Henry (1659-1695)

Sonata XX in D major, from *Sonatas in Four Parts* (1697)

5'23

27 Adagio 1'07 — 28 Canzona (Allegro) 1'33 — 29 Grave 1'10 —

30 Largo 0'49 — 31 Allegro 0'41

London Baroque

Ingrid Seifert, violin

Richard Gwilt, violin

Charles Medlam, bass viol

Terence Charlston, harpsichord/chamber organ

This CD is the first of a projected series of eight discs dedicated to tracing the development and establishment of the trio sonata as the central instrumental form of the baroque era – and at the same time presenting a kind of ‘best of’ anthology. The series will cover England, France, Italy and Germany in the 17th and 18th centuries. On this disc we explore the development of the trio sonata in 17th-century England – in other words, from its very beginnings to its maturity in the sonatas of Purcell.

To start with, a few notes about the trio sonata itself as a medium: essentially, the trio sonata is a sonata for two melody instruments, usually violins, and continuo, as distinct from the solo sonata (one instrument plus continuo) and from larger viol consort or ensemble sonatas. The continuo typically consists of a single figured bass line performed both by cello or gamba, and some form of harmony instrument (organ, harpsichord, lute, etc.). Sometimes the string bass has an independent *obbligato* line.

In 17th-century England there are various strands to follow in its development:

- 1) the emergence of two equal melody parts plus continuo, as opposed to the earlier consort style of three or more equal parts.
- 2) the ascendancy of the violin over the treble viol – with its associated dance-like style
- 3) the development/usage of the harmonic and contrapuntal language

An important aspect peculiar to England is the extent to which the composers all knew and respected each other, and knew each other’s works and writings; the main focus of chamber music was the court.

We pick up the story at the household of Charles I as the Prince of Wales from around 1616. By the end of his term as Prince of Wales, his household was well known as a centre for string consort music. He employed the four most eminent composers of consort music – Ferrabosco, Lupo, Orlando Gibbons and John Coprario. And while these four were experts in the old consort style, they were also responsible for expanding the English fantasia idiom to a new range of scorings, including for the new-fangled violin.

Orlando Gibbons (1583-1625) was primarily a keyboard player – he held posts both as organist in Prince Charles’s household and as virginalist in the Privy Chamber. The three pieces on this disc are from his nine three-part fantasias published around 1620. The first four in the collection are consort music, characterized by the use of treble, mezzo-soprano and baritone clefs, a ‘homogeneous’ style and a continuous structure. The following five are then in a more progressive ‘trio sonata’ setting, highly sectional with a dance-like character, suitable for violins. The older style is still clearly present, with close motivic imitation often set against the metre, and tonally relatively static. It also seems that they were played with organ, for there are several surviving full and short scores that were probably used as the basis of an improvised accompaniment.

There is a well documented connection between **John Coprario** (c. 1570/80-1626) and Prince Charles. (‘Coperario [an oft used alternate spelling]... by the way was plain Cooper but affected an Italian termination’, according to Roger North). He was associated with the Prince’s circle from around 1617/18, and his own group, ‘Coprario’s Musick’, was active at court by 1622. In the preface to his *Introduction to the Skill of Musick* (1683), John Playford writes: ‘Charles I... could play his part exactly well on the Bass-Viol, especially of those Incomparable Fancies of Mr. Coprario to the Organ’. These ‘Incomparable Fancies’ are the *Fantasia Suites* – a new form that was invented by Coprario. Not only are they the first English contrapuntal pieces to specify violins (and really to develop the dance-like rhythms so idiomatic to the violin), but they also expand the embryonic improvised organ continuo of Gibbons’ fantasias into a fully written-out organ part. Incidentally, it is highly likely that the organist who played these *Fantasia Suites* in ‘Coprario’s Musick’ was Gibbons himself. The piece we play here is ‘baroque’ in the real sense, but many of these very curiosities provide models for much of the music to follow. Coprario presents motivic imitation at very short intervals, often a quaver ‘out’, so to speak, and often at the same pitch. He is continuously swapping parts – in the dances, the violins even switch for the repeats. The harmonic shifts are abrupt, even erratic on occasion. In the first movement, in a piece in C, he lurches to E major in one beat (bar 21), and cadences in E flat only four bars later!

William Lawes (1602-1645) studied under Coprario, and probably met Charles I during this time. He quite possibly played in a consort with Coprario, whose *Rules how to compose* may in turn have been written for Lawes. A staunch Royalist, he worked for Charles I from 1625 (although his official appointment was only in 1635), moved with him to Oxford in 1642, and subsequently died in his defence. A well-known contemporary word play ran: ‘Will Lawes was slain by those whose wills were laws’. Of course, Lawes wrote consort music, but also two sets of *Fantasia Suites* – one for one violin, bass viol and organ, and one for two violins, bass viol and organ. They were possibly written around 1620, when Lawes was studying under Coprario. Certainly their form comes straight from Coprario; all have three movements – fantasia, alman and galliard. But if they are this early, they are amazing achievements. They seem to inhabit a different world from Coprario’s, with a far more comprehensible ‘narrative curve’ being lent by the greater dramatic, harmonic and formal security. The close imitation is still present (especially in the dances, but now to great rhetorical effect) and the dance-like character of the violin writing is well established. Many of Coprario’s ‘rough edges’ have been smoothed off.

Unlike Gibbons, Coprario or Lawes, **John Jenkins** (1592-1678) worked more in country houses than at court. And although he lived through the Commonwealth into the Restoration, he had relatively little contact with either court. Not surprisingly, his earliest instrumental music was primarily consort music. Subsequently, responding to the surrounding style changes, Jenkins composed more than seventy fantasia suites, with various instrumentations and forms. His earlier fantasia suites closely followed the model established by Coprario, and certain characteristics (startling progressions, augmented chords) suggest that he knew Lawes’ fantasias. Later, as his style matured, he became the first composer to introduce florid division writing into this form. In spite of the music’s relatively ‘modern’ feel, Jenkins himself was a viol player, and it is clear that he himself played the treble parts on the viol.

Included here is one *Fancy & Ayre* for two trebles, bass and organ, and one *Fantasia* for treble, bass viol and continuo. Both are relatively late (c. 1650) and are fully

indicative of his mature style – lyrical, structurally strong, with a firm grasp of tonal organization. In the *Fancy & Ayre*, like the fantasias of Lawes (although in this case only in a two-movement piece), Jenkins finishes the *Ayre* with a slow section ‘recapitulating’ the opening *Fancy*.

The single *Fantasia* has a unique source in Durham, where it is entitled ‘sonata’ (not a term Jenkins would ever have used). Its form is essentially the same as Jenkins’ other fantasias, although it stands alone, without any following dances. It is the only piece on this disc showcasing the other common instrumentation of the fantasia suite, with one treble, bass and organ.

With **Matthew Locke** (1621/22-1677) the sense of new a generation of musical style is palpable. Locke probably met the future Charles II in Exeter in 1644, and it is quite possible that Locke was with him in the Netherlands. He was certainly back in England by 1651, and at the Restoration was rewarded with no less than three posts at court. According to Roger North, Charles II had an ‘utter detestation of fancy’s’, ‘could not forbear whetting his witt upon the subject of the fancy-musick’, and ‘could not bear any music to which he could not keep the time’. This could certainly explain the ‘simplicity’ of Locke’s style – while in many ways his chamber music is a logical extension of that of Jenkins and Lawes, it is clearly influenced by the French style so popular at court, and points firmly towards Purcell.

The *Little Consort* (consisting of forty dances in ten suites) was written for students of William Wake at Exeter in 1651, and the pieces as such are relatively easy. While they clearly come out of the preceding fantasia style, the writing is much more homophonic and rhythmically clear. The melodies are more conjunct, and the style ‘tamer’.

Christopher Simpson (1605-1669), like Jenkins, was not a court composer, and was better known as a writer and viol player than as a composer. His *Division-violist* was published in London in 1659. He was clearly well-respected by his colleagues; Matthew Locke wrote: ‘a Person whose memory is precious among good and knowing Men, for his exemplary life and excellent skill’, and John Jenkins called him his ‘very special friend’.

His best-known compositions are his sets of divisions – the *Monthes* and the companion piece, the *Seasons*, which were probably inspired by Jenkins' brilliant *Fantasia Suites* for the same combination of treble, two bass viols and continuo. But he also wrote sets of airs, for various trio-sonata like instrumentations.

We offer here a suite assembled from his collection of 22 airs for two treble instruments, bass and continuo, probably written around 1650, pretty close in date and feeling to the Locke suite. With this suite, consisting of a pavan and six dances, we are heading towards the mature baroque trio sonata. The 'knotty' counterpoint of the earlier fantasia suites has given way to a more homophonic, balanced style. The harmonic structure is clearer, and the dances consist of short regular phrases. The 'bizarre' is not eschewed completely, however (for instance in the second half of the concluding air), and the close imitation is still present.

With **John Blow** (1649-1708) and **Henry Purcell** (1659-1695) we move firmly into the established mature baroque. The work and lives of Blow and Purcell are closely intertwined, Blow the 'Master' being both predecessor and successor in more than one sense. (Blow was appointed organist at Westminster Abbey in 1668, a post he relinquished to Purcell in 1677 and to which he returned in 1695 on Purcell's death.) Musically the connections are ubiquitous – the formal and musical relationship of *Venus & Adonis* with *Dido & Aeneas*, to quote but one well-known example – so the connections noted above between composers continue, perhaps on an even more intimate level.

There is no date for Blow's *Sonata in A major*, but the best guess is that it is fairly early. In feel and general style it is very close to the Simpson suite on this disc. A pervading lyricism is pointed by strong rhetorical gestures, given by contrasting rhythms and sometimes surprising harmony – note, for example, just five bars before the end of the piece, the 'shocking' C natural in the bass. (This C natural has been 'sanitized' in some earlier editions to a B natural – one of the many misreadings prompting a new edition of this sonata (and the *Ground*) by Richard Gwilt specially for this recording).

There are also no clues as to the date of *A Ground for 2 violins* by Dr. Blow, the title

as it appears in the single source of this piece in the British Library. But anyone who knows Purcell's *Sixth Sonata* from the *Sonatas in Four Parts* will instantly hear the connections. There can be little doubt that one served as a model for the other – and judging by the security of structure of Purcell's, it is safe to assume that Blow's is the model.

With Purcell's two published collections of trio sonatas, the 17th-century English trio sonata achieves a glorious maturity. The quintessential 'Englishness' of Purcell's music becomes fully understandable in the light of the preceding music. In his *Sonata in D major* (No. 10 from the *Sonatas in Four Parts*), the rhetoric of the opening *Adagio*, the counterpoint and part-swapping in the *Canzona*, the floating 'other-wordly' harmony of the *Grave* and the dancing liveliness of the last two movements all have their roots in England. What is curious is the extent to which Purcell himself seemed keen to distance himself from the French style and ally himself with the 'fam'd Italian Masters'. Perhaps the English style, to Purcell, should be regarded as water to the fish, and Purcell was keen to emphasise the 'seriousness' of the Italian style by which he was inspired over the lighter French style popular at court.

© Richard Gwilt 2003

London Baroque was formed in 1978 and is regarded worldwide as one of the foremost exponents of baroque chamber music, enabling its members to devote their professional lives to the group. A regular fifty or so performances a year has given the group a cohesion and professionalism akin to that of a permanent string quartet. The ensemble's repertoire spans a period from the end of the sixteenth century up to Mozart and Haydn, with works of virtually unknown composers next to familiar masterpieces of the baroque and early classical eras. London Baroque is a regular visitor at the Salzburg, Bath, Beaune, Innsbruck, Utrecht, York, Ansbach and Stuttgart Bach festivals. London Baroque has appeared on television in England, France, Germany, Belgium, Austria, Holland, Spain, Sweden, Poland, Estonia and Japan.

Mit dieser CD beginnen wir eine Reihe von acht CDs, die die Entwicklung und Etablierung der Triosonate als zentraler instrumentaler Gattung des Barock dokumentiert und dabei zugleich eine Art „Best of“-Sammlung bildet. Die Reihe wird sich mit Werken des 17. und 18. Jahrhunderts aus England, Frankreich, Italien und Deutschland beschäftigen. Auf der vorliegenden CD zeichnen wir die Entwicklung der Triosonate im England des 17. Jahrhunderts nach oder, anders gesagt, von ihrem Ursprung bis zur Reife in den Sonaten von Purcell.

Vorab einige Bemerkungen zur musikalischen Gattung „Triosonate“: Im wesentlichen ist die Triosonate eine Sonate für zwei Melodieinstrumente (üblicherweise Violinen) und Generalbaß, im Unterschied zur Solosonate (ein Instrument plus Generalbaß) und der Sonate für Violen-„Consort“ oder Ensemble. Der Generalbaß besteht üblicherweise aus einer einzigen bezifferten Baßlinie, die gemeinsam von Cello (oder Gambe) und einem Harmonieinstrument (Orgel, Cembalo, Laute etc.) ausgeführt wird. Gelegentlich hat der Streicherbaß eine unabhängige Obligatstimme.

Im England des 17. Jahrhunderts lassen sich mehrere Entwicklungsstränge verfolgen:

1. Die Herausbildung zweier gleichberechtigter Melodiestimmen plus Generalbaß (im Gegensatz zu dem früheren „Consort“-Stil mit drei oder mehr gleichberechtigten Stimmen)
2. Der Sieg der Violine mit ihrem tänzerischen Stil über die Diskantviole
3. Die Entwicklung/Verwendung der harmonischen und kontrapunktischen Tonsprachen

Ein wichtiger und für England bezeichnender Umstand ist das Ausmaß, in dem die Komponisten sich und ihre Werke oder Schriften untereinander kannten und schätzten. Hauptschauplatz der Kammermusik war der Hof.

Wir beginnen die Geschichte am Hofe Charles' I. als Prince of Wales etwa um 1616. Gegen Ende seiner Amtszeit als Prince of Wales war sein Hof berühmt als Zentrum für Streicher-„Consorts“. Die vier bedeutendsten Komponisten von „Consort“-Musik standen in seinen Diensten – Ferrabosco, Lupo, Orlando Gibbons und John Coprario. Und obschon sie Experten für den alten „Consort“-Stil waren, so ist ihnen

doch die Erweiterung des Idioms der englischen Fantasie hin zu einer neuen Besetzungsvielfalt – inklusive der neu entdeckten Violine – zu verdanken.

Orlando Gibbons (1583-1625) Domäne waren die Tasteninstrumente – er war sowohl Prince Charles' Hoforganist als auch Virginalist in seinen Privatgemächern. Die drei Stücke dieser CD stammen aus seiner um 1620 veröffentlichten Sammlung von neun dreistimmigen Fantasien. Bei den ersten vier davon handelt es sich um „Consort“-Musik, was an der Verwendung von Diskant-, Mezzosopran- und Baritonschlüsseln, ihrem „homogenen“ Stil und der gleichbleibenden Struktur abzulesen ist. Die folgenden fünf weisen eine fortschrittlichere Triosonatentechnik auf, sind reich an unterschiedlichen Abschnitten und von tänzerischem Zuschnitt, wie es der Violine zusagt. Der ältere Stil ist indes mit seiner dichten motivischen Imitation (oftmals gegen das Metrum) und der relativen tonalen Stabilität immer noch deutlich vernehmbar. Es hat zudem den Anschein, daß sie mit Orgelbegleitung gespielt wurden, denn es sind verschiedene Partituren überliefert, die wahrscheinlich als Grundlage für eine improvisierte Begleitung dienten.

Es gibt eine gut dokumentierte Verbindung zwischen **John Coprario** (ca. 1570/80-1626) und Prince Charles („Coperario [eine oft verwendete alternative Schreibweise] ... hieß übrigens schlicht Cooper, ahmte aber eine italienische Endung nach“, schrieb Roger North). Er gehörte zum Umkreis des Prinzen seit ungefähr 1617/18; sein eigenes Ensemble, „Coprario's Musick“, war 1622 am Hof tätig. Im Vorwort zu seiner *Introduction to the Skill of Musick* (*Einführung in die musikalische Kunstfertigkeit*, 1683) schreibt John Playford: „Charles I. ... spielte seinen Part auf der Baßviole vorzüglich, insbesondere in jenen Unvergleichlichen Fancies von Mr. Coprario zur Orgel“. Diese „Unvergleichlichen Fancies“ sind die *Fantasie-Suiten* – eine von Coprario neuerfundene Form. Dies sind nicht nur die ersten kontrapunktischen Stücke in England, die Violinen vorsehen (und die tänzerischen Rhythmen, die so idiomatisch für die Violine sind, tatsächlich auch nutzen), sie erweitern auch das embryonale Orgel-Continuum der Gibbons-Fantasien zu einem voll ausgeschriebenen Orgelpart. Übrigens ist es sehr wahrscheinlich, daß der Organist, der diese *Fantasie-Suiten* in „Coprario's Musick“

spielte, Gibbons selber war. Das Stück, das wir ausgewählt haben, ist im eigentlichen Sinne des Wortes „barock“, doch liefern viele der hier enthaltenen Kuriosa Modelle für die Musik, die folgen wird. Coprario sieht motivische Imitation auf kleinstem Raum vor, oftmals nur eine Achtel auseinander und auf derselben Tonhöhe. Ständig gibt es Stimmentausch – in den Tänzen wechseln die Violinen sogar bei den Wiederholungen. Die harmonischen Fortschreitungen sind abrupt und mitunter gar rätselhaft! Im ersten Satz, einem Stück in C-Dur, gerät er nach E-Dur (Takt 21) und kadenziert nur vier Takte später in Es-Dur!

William Lawes (1602-1645) studierte bei Coprario und machte dabei sicherlich die Bekanntschaft Charles' I. Höchstwahrscheinlich spielte Lawes gemeinsam mit Coprario in einem Consort; Coprarios *Rules how to compose (Regeln für das Komponieren)* könnten für Lawes geschrieben worden sein. Der treue Royalist arbeitete ab 1625 für Charles I. (auch wenn er erst 1635 seine offizielle Ernennung erhielt), folgte ihm 1642 nach Oxford und starb schließlich bei seiner Verteidigung. Ein bekanntes Wortspiel jener Zeit sah das so: „Will Lawes was slain by those whose wills were laws“ (wörtlich: „Will Lawes wurde von denen erschlagen, deren Wille Gesetz war“). Natürlich schrieb Lawes Consort-Musik, aber auch zwei Sammlungen *Fantasia-Suiten* – die eine für eine Violine, Baßviole und Orgel, die andere für zwei Violinen, Baßviole und Orgel. Sie sind möglicherweise um 1620, während seiner Studienzeit bei Coprario entstanden. Ihre Form ist offenkundig Coprario geschuldet – alle sind sie dreisäzige: Fantasia, Alman, Galliard. Trotz ihrer frühen Entstehung handelt es sich um erstaunliche Leistungen. Sie scheinen aus einer anderen Welt zu stammen als die Fantasien Coprarios, haben einen wesentlich verständlicheren „narrativen Bogen“, der sich dem größeren dramatischen, harmonischen und formalen Rückhalt verdankt. Imitative Engführung gibt es auch hier (besonders in den Tänzen, jetzt aber mit starker rhetorischer Wirkung), und die Violinstimme ist von ausgesprochen tänzerischem Charakter. Coprarios „Ecken und Kanten“ sind vielfach geglättet worden.

Anders als Gibbons, Coprario oder Lawes arbeitete **John Jenkins** (1592-1678) mehr auf Landsitzen denn bei Hofe. Und obwohl er sowohl das Commonwealth wie die

Restauration miterlebte, hatte er nur wenig Kontakt zu den jeweiligen Höfen. Es überrascht kaum, daß er im Bereich der Instrumentalmusik anfangs vor allem Consort-Musik schrieb. Als Reaktion auf den allfälligen Stilwandel komponierte er in der Folge mehr als siebzig *Fantasie-Suiten* mit unterschiedlichen Besetzungen und Formen. Seine frühen *Fantasie-Suiten* weisen eine große Nähe zu dem von Coprario etablierten Modell auf; manche Eigenarten (überraschende Fortschreitungen, augmentierte Akkorde) lassen vermuten, daß er Lawes' Fantasien kannte. Als sein Stil zur Reife fand, führte er als erster Komponist „Divisions“ (eine englische Variationstechnik) in die Fantasien ein. Trotz ihres vergleichsweise „modernen“ Charakters spielte Jenkins selber Viole – und offenbar die Diskantpartien.

Wir haben *Fancy & Ayre* für zwei Diskantinstrumente, Baß und Orgel sowie eine *Fantasie* für Diskant, Baßviole und Generalbaß ausgesucht. Beide stammen aus relativ später Zeit (ca. 1650) und zeigen alle Züge seines Reifestils – lyrisch, von stabiler Struktur und souveräner tonaler Disposition. *Fancy & Ayre* schließt, wie die Fantasien von Lawes (wenngleich hier in einem zweisätzigen Werk), mit einer langsamen Rekapitulation der Fancy.

Die solitäre *Fantasie* ist in einer einzigen Quelle (Durham) überliefert, wo sie den Titel „Sonata“ trägt (den Jenkins nie verwendet hätte). Formal entspricht sie im wesentlichen Jenkins' anderen Fantasien, auch wenn ihr keine Tänze folgen. Es ist das einzige Stück dieser CD, das die andere gebräuchliche Instrumentation der Fantasie-Suite verwendet: einen Diskant, Baß und Orgel.

Bei **Matthew Locke** (1621/22-1677) spürt man den Geist eines neuen musikalischen Stils. Wahrscheinlich begegnete Locke dem späteren König Charles I. 1644 in Exeter, und vermutlich war er mit ihm in den Niederlanden. Spätestens 1651 war er wieder in England und wurde nach der Restauration mit nicht weniger als drei Ämtern bei Hofe belohnt. Nach Roger North hatte Charles II. „ausgesprochene Abscheu vor Fancies“, „konnte es nicht lassen, seinen Witz am Thema Fancy-Musik zu üben“ und „ertrug keine Musik, zu der er den Takt nicht halten konnte“. Dies vermag die „Einfachheit“ von Lockes Stil zu erklären – während seine Kammermusik in vielerlei Hin-

sicht eine logische Erweiterung derjenigen von Jenkins und Lawes darstellt, ist sie klar von dem bei Hofe so beliebten französischen Stil beeinflußt und weist deutlich auf Purcell voraus.

Das aus vierzig Tänzen in zehn Suiten bestehende *Little Consort* wurde 1651 für Studenten von William Wake in Exeter geschrieben und ist daher von relativ einfacher Faktur. Während diese Stücke deutlich dem vorhergehenden Fantasiestil entstammen, ist der Satz wesentlich homophon und rhythmisch eindeutiger. Die Melodien sind zusammenhängender und der Stil insgesamt „zahmer“.

Christopher Simpson (1605-1669) war, wie Jenkins, kein Hofkomponist und als Autor und Violist bekannter denn als Komponist. Sein *Division-violist* wurde 1659 in London veröffentlicht. Von seinen Kollegen wurde er sehr geschätzt; Matthew Locke schrieb: „ein Mann, dem gute und kenntnisreiche Menschen aufgrund seines exemplarischen Lebens und seines exzellenten Könnens ein ehrenvolles Angedenken bewahren“. Und John Jenkins nannte ihn seinen „ganz besonderen Freund“.

Am bekanntesten sind seine Sammlungen von „Divisions“ – die *Monthes* und das Schwesternwerk, die *Seasons*, die vermutlich von Jenkins' brillanten *Fantasie-Suiten* für dieselbe Besetzung – Diskant, zwei Baßviolen und Generalbaß – beeinflußt sind. Doch er schrieb auch Sammlungen von *Airs* für verschiedene Besetzungen im Stil der Triosonate.

Wir stellen hier eine Suite vor, die aus seiner Sammlung von 22 *Airs* für zwei Diskantinstrumente, Baß und Generalbaß zusammengesellt ist. Komponiert um 1650, weisen die Stücke nicht nur eine große zeitliche, sondern auch stilistische Nähe zu der Suite von Locke auf. Mit dieser Suite, die aus einer Pavane und 6 Tänzen besteht, nähern wir uns der reifen Triosonate des Barock. Der „vertrackte“ Kontrapunkt der frühen Fantasie-Suiten ist einem homophon balancierten Stil gewichen. Der harmonische Aufbau ist klarer, und die Tänze bestehen aus kurzen, regelmäßigen Phrasen. Dennoch ist das „Bizarre“ nicht völlig gemieden (s. die zweite Hälfte des letzten *Airs*), und auch die enge Imitation findet sich noch.

Mit **John Blow** (1649-1708) und **Henry Purcell** (1659-1695) gelangen wir mitten in die Reifezeit des Barock. Leben und Werk von Blow und Purcell sind eng mitein-

ander verwoben, wobei Blow, der „Meister“, in mehr als einem Sinne sowohl Vorläufer wie Nachfolger ist. (Blow wurde 1668 zum Organisten von Westminster Abbey ernannt – ein Amt, das er 1677 Purcell überließ, um es nach dessen Tod 1695 wieder zu übernehmen.)

In musikalischer Hinsicht sind die Verbindungen allgegenwärtig – die formale und musikalische Verwandtschaft von *Venus & Adonis* und *Dido & Aeneas* etwa, um ein bestens bekanntes Beispiel zu nennen –, so daß die Beziehungen der Komponisten untereinander andauern, vielleicht sogar auf noch engerer Ebene.

Blows *Sonate A-Dur* ist nicht datiert, man liegt aber wohl nicht falsch, eine frühe Entstehungszeit anzunehmen. Hinsichtlich Stimmung und Stil ähnelt sie der Suite von Simpson sehr. Ihr lyrischer Grundcharakter wird akzentuiert von starken rhetorischen Gesten, wie Kontrastrhythmus und bisweilen überraschende Harmonik – man beachte etwa das „schockierende“ C im Baß fünf Takte vor dem Ende (Dieses C wurde in einigen früheren Ausgaben zu einem H umgedeutet – eine der vielen falschen Lesarten, die eine Neuausgabe dieser Sonate [und des *Ground*] durch Richard Gwilt speziell für diese Aufnahme nahelegten).

Auch für *A Ground for 2 violins by Dr. Blow* – so der Titel der einzigen Quelle in der British Library – gibt es keinen Hinweis auf die Entstehungszeit. Doch jeder, der Purcells *Sechste Sonate* aus den *Sonatas in Four Parts* kennt, wird die Verbindungen sofort hören. Es kann kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß die eine Modell stand für die andere – und nach der strukturellen Stabilität bei Purcell zu urteilen, darf man wohl annehmen, daß Blows Sonate dieses Modell ist.

Mit den beiden Triosonaten-Sammlungen von Purcell erreicht die englische Triosonate des 17. Jahrhunderts ihren glorreichen Höhepunkt. Die vollkommene „Englischheit“ der Musik Purcells wird vor dem Hintergrund der früheren Musik erst recht verständlich. In seiner *Sonate D-Dur* (Nr. 10 aus den *Sonatas in Four Parts*) haben die Rhetorik des einleitenden *Adagios*, der Kontrapunkt und der Stimmentausch in der *Canzona*, die fließende, „jenseitige“ Harmonik des *Grave* und die tänzerische Lebhaftigkeit der beiden letzten Sätze allesamt ihre Wurzeln in England. Eigenartig ist der

Eifer, mit dem Purcell darum bemüht war, sich vom französischen Stil abzugrenzen und die „berühmten italienischen Meister“ als Verbündete anzurufen. Vielleicht betrachtete Purcell den englischen Stil als Wasser für den Fisch und war bemüht, die „Ernsthaftigkeit“ des italienischen Stils, von dem er inspiriert war, gegenüber dem leichteren französischen Stil zu betonen, der am Hof in Mode war.

© Richard Gwilt 2003

London Baroque, 1978 gegründet, wird weltweit als einer der führenden Klangkörper im Bereich barocker Kammermusik angesehen, was den Musikern ermöglicht, ihre berufliche Tätigkeit ganz dem Ensemble zu widmen. Eine regelmäßige Anzahl von rund 50 Aufführungen jährlich hat der Gruppe eine Verbundenheit und eine Professionalität verschafft, wie sie einem festen Streichquartett entspricht. Das Repertoire des Ensembles reicht vom Ende des 16. Jahrhunderts bis hin zu Mozart und Haydn, wobei Werke nahezu unbekannter Komponisten neben bekannten Meisterwerken des Barock und der Frühklassik stehen. London Baroque ist regelmäßiger Gast bei den Festivals in Salzburg, Bath, Beaune, Innsbruck, Utrecht, York, Ansbach und Stuttgart. Fernsehproduktionen mit dem Ensemble wurden in England, Frankreich, Deutschland, Belgien, Österreich, Holland, Spanien, Polen, Estland und Japan ausgestrahlt.

Ce disque compact est le premier d'une série projetée de huit dédiés à dépister le développement et l'établissement de la sonate en trio comme forme instrumentale centrale sous l'ère baroque – et à présenter en même temps une sorte d'anthologie « des meilleurs exemples ». La série couvrira l'Angleterre, la France, l'Italie et l'Allemagne aux 17^e et 18^e siècles. Ce disque explore le développement de la sonate en trio dans l'Angleterre du 17^e siècle – en d'autres termes, de ses premiers débuts à sa maturité dans les sonates de Purcell.

Commençons par quelques notes sur la sonate en trio elle-même comme moyen d'expression : la sonate en trio est essentiellement une sonate pour deux instruments mélodiques, la plupart du temps des violons, et continuo, se distinguant ainsi de la sonate solo (un instrument et continuo) et de celle pour consort de violes ou sonates pour ensemble. Le continuo consiste typiquement en une seule ligne de basse chiffrée jouée par le violoncelle ou la gambe ainsi qu'une forme quelconque d'instrument harmonique (orgue, clavecin, luth, etc.) L'instrument à cordes de basse renferme parfois une ligne obligée indépendante.

Son développement en Angleterre au 17^e siècle suit divers enchaînements :

- 1) l'apparition de deux parties mélodiques égales et continuo, en opposition au style précédent de consort d'au moins trois parties égales ;
- 2) l'empire du violon sur la viole soprano – avec le style dansant qui lui est associé ;
- 3) le développement /usage du langage harmonique et contrapuntique.

Un aspect important particulier à l'Angleterre est à quel point tous les compositeurs se connaissaient et se respectaient, initiés aux œuvres et aux écrits les uns des autres ; le centre d'intérêt de la musique de chambre était la cour.

Commençons l'histoire à la maisonnée de Charles I^{er} prince du pays de Galles vers 1616. A la fin de son terme comme prince du pays de Galles, sa cour était bien connue comme un centre de musique pour consort de cordes. Il employait les quatre plus éminents compositeurs de musique consort – Ferrabosco, Lupo, Orlando Gibbons et John Coprario. Et tandis que ces quatre musiciens étaient des experts dans le vieux style de consort, ils étaient aussi responsables de l'expansion de la fantaisie anglaise dans un

nouveau choix d'instrumentations, y compris pour le nouveau violon.

Orlando Gibbons (1583-1625) fut d'abord et avant tout un instrumentiste de claviers – il occupait les postes d'organiste à la cour du prince Charles et de virginaliste à la chambre royale. Les trois pièces sur ce disque proviennent de ses neuf fantaisies à trois voix publiées vers 1620. Les quatre premières de la collection sont de la musique pour consort, caractérisées par l'emploi de clés de soprano, de mezzo-soprano et de baryton, un style « homogène » et une structure continue. Les cinq suivantes sont dans un arrangement plus progressif de « sonate en trio » aux sections bien délimitées au caractère dansant approprié aux violons. L'ancien style est encore nettement présent avec une imitation motivique rapprochée souvent en opposition à la métrique et relativement stable du point de vue de la tonalité. Il semble aussi qu'elles étaient jouées avec orgue parce qu'il reste plusieurs partitions et réduites qui furent probablement utilisées comme base d'un accompagnement improvisé.

Il existe un lien bien documenté entre **John Coprario** (c. 1570/80-1626) et le prince Charles. (« Coperario [une épellation alternative souvent utilisée] ... n'était en fait que Cooper mais affectionnait la terminaison italienne », selon Roger North). Il fut associé au cercle du prince à partir d'environ 1617/18 et son propre groupe, « Coprario's Musick » travaillait à la cour en 1622. Dans la préface à son *Introduction to the Skill of Musick* (1623), John Playford écrit : « Charles I^e ... pouvait jouer sa partie avec exactitude sur la basse de viole, surtout celles de ces incomparables fantaisies de M. Coprario à l'orgue ». Ces « Incomparables fantaisies » sont les *Fantasia Suites* – une nouvelle forme inventée par Coprario. Elles n'étaient pas seulement les premières pièces contrapunktes anglaises à spécifier les violons (et à vraiment exploiter les rythmes dansants si propres au violon), elles développèrent aussi le continuo d'orgue improvisé embryonnaire des fantaisies de Gibbons en une partie pour orgue entièrement écrite. Au fait, il est fort probable que l'organiste qui joua ces *Fantasia Suites* dans le « Coprario's Musick » était Gibbons lui-même. La pièce que nous interprétons ici est « baroque » dans le vrai sens du mot mais plusieurs de ces curiosités fournissent des modèles pour beaucoup de la musique à suivre. Coprario présente de l'imitation motivique à des inter-

valles très rapprochés, souvent à une croche près pour ainsi dire et souvent aussi à la même hauteur de son. Les parties dialoguent continuellement – dans les danses, les violons s'échangent même leur voix pour les reprises. Les changements harmoniques sont soudains, même déconcertants parfois. Le premier mouvement, une pièce en do, fait une embardée en mi majeur en une mesure (mes. 21) et il arrive à une cadence en mi bémol seulement quatre mesures plus loin!

William Lawes (1602-1645) a étudié avec Coprario et il rencontra probablement Charles I^{er} en même temps. Il pourrait fort bien avoir joué dans un consort avec Coprario dont *Rules how to compose* (*Lois de la composition*) pourrait en retour avoir été écrit pour Lawes. Un royaliste dévoué, il travailla pour Charles I^{er} à partir de 1625 (quoique son engagement officiel date de 1635 seulement), le suivit à Oxford en 1642 et finit par mourir en le défendant. Un jeu de mots contemporain bien connu disait ceci : « Will Lawes was slain by those whose wills were laws ». Lawes écrivit évidemment de la musique pour consort mais aussi deux séries de *Fantasia Suites* – une pour un violon, basse de viole et orgue, et une pour deux violons, basse de viole et orgue. Elles pourraient dater d'environ 1620 quand Lawes étudiait avec Coprario. Leur forme vient assurément directement de Coprario ; elles comptent toutes trois mouvements – fantasia, alman et galliard. Ce sont des réussites étonnantes si elles proviennent d'un compositeur si jeune. Elles semblent habiter un monde différent de celui de Coprario, avec un « courant narratif » beaucoup plus compréhensible, conféré par un art plus grand, une harmonie et une assurance formelle plus grandes. L'imitation serrée est encore présente (surtout dans les danses mais maintenant pour un grand effet rhétorique) et le caractère dansant de l'écriture pour violon est bien établi. Plusieurs des « coins mal équarris » de Coprario ont été polis.

Contrairement à Gibbons, Coprario ou Lawes, **John Jenkins** (1592-1678) travailla plus dans des maisons de campagne qu'à la cour. Bien qu'il vécût sous la république de Cromwell et la Restauration, il resta relativement éloigné de ces deux cours. Il n'est pas surprenant que sa première musique instrumentale fût surtout de la musique pour consort. Subséquemment, en réponse aux changements stylistiques environnants, Jenkins

composa plus de 70 suites de fantaisie aux formes et instrumentations variées. Ses premières suites de fantaisie suivirent étroitement le modèle établi par Coprario et certaines caractéristiques (progressions étonnantes, accords augmentés) suggèrent qu'il connaissait les fantaisies de Lawes. Plus tard, quand son style mûrit, il devint le premier compositeur à introduire une écriture de «division» chargée dans cette forme. Malgré l'impression relativement «moderne» laissée par la musique, Jenkins était lui-même un violiste et il est clair qu'il joua les parties supérieures sur la viole.

Nous présentons ici une *Fancy & Ayre* pour deux parties aiguës, basse et orgue et une *Fantasia* pour une partie aiguë, basse de viole et continuo. Les deux sont relativement tardives (env. 1650) et entièrement représentatives de son style de maturité – lyriques, fortement structurées, organisation tonale bien contrôlée. Dans la *Fancy & Ayre*, comme les fantaisies de Lawes (quoique dans ce cas une pièce en deux mouvements seulement), Jenkins termine l'*Ayre* avec une section lente qui «récapitule» la *Fancy* du début.

La *Fantasia* solitaire a une source unique à Durham où elle est intitulée «sonate» (un terme que Jenkins n'aurait jamais utilisé). Sa forme est essentiellement la même que celle des autres fantaisies de Jenkins sauf qu'elle est toute seule, sans danses accompagnatrices. C'est la seule pièce sur ce disque montrant l'autre instrumentation courante de la suite de fantaisie, avec une partie supérieure, basse et orgue.

La régénération du style musical est palpable avec **Matthew Locke** (1621/22-1677). Locke rencontra probablement le futur Charles II à Exeter en 1644 et il est bien possible que Locke l'accompagnât aux Pays-Bas. Il était certainement de retour en Angleterre en 1651 et, à la Restauration, on lui accorda trois postes à la cour. Selon Roger North, Charles II «détestait royalement la fantaisie», «ne pouvait pas s'abstenir de perdre patience sur le sujet de la musique de fantaisie» et «ne pouvait pas supporter de la musique sur laquelle il ne pouvait pas battre le temps». C'est certainement l'explication de la «simplicité» du style de Locke – tandis que sa musique de chambre est une prolongation logique de celle de Jenkins et de Lawes, elle est nettement influencée par le style français si populaire à la cour et indique clairement Purcell.

Little Consort (*Petit Consort*) (formé de 40 danses en dix suites) fut écrit pour des

élèves de William Wake à Exeter en 1651 et les pièces sont relativement faciles. Tandis qu'elles se distinguent nettement du style précédent de la fantaisie, l'écriture est beaucoup plus homophone et rythmiquement claire. Les mélodies sont plus conjointes et le style, « plus soumis ».

Comme Jenkins, **Christopher Simpson** (1605-1669) n'était pas un compositeur de cour mais il était mieux connu comme écrivain et violiste que comme compositeur. Son *Division-violist* fut publié à Londres en 1659. Il était respecté par ses collègues ; Matthew Locke écrit : « une personne dont la mémoire est précieuse parmi les hommes bons et sages, pour sa vie exemplaire et l'excellence de son habileté » et John Jenkins l'appela son « ami très spécial ».

Ses œuvres les mieux connues sont ses séries de « divisions » – *The Monthes (Les Mois)* et la pièce compagnie, *The Seasons (Les Saisons)*, furent probablement inspirées par les brillantes *Fantasia Suites* de Jenkins pour la même combinaison d'instruments : un aigu, deux basses de viole et continuo. Mais il écrivit aussi des séries d'airs instrumentés pour divers groupes de sonate en trio.

Nous offrons ici une suite assemblée à partir de sa collection de 22 airs pour deux instruments de dessus, basse et continuo datant probablement d'environ 1650, assez voisine, dans le temps et l'expression, de la suite de Locke. Avec cette suite formée d'une pavane et de six danses, nous nous rapprochons de la sonate en trio baroque dans sa maturité. Le contrepoint « épineux » des suites de fantaisie antérieures a fait place à un style plus homophone et équilibré. La structure harmonique est plus claire et les danses consistent en phrases courtes et régulières. Or, le « bizarre » n'a pas fui complètement (par exemple dans la seconde moitié du dernier air) et l'imitation serrée est encore présente.

John Blow (1649-1708) et **Henry Purcell** (1659-1695) nous poussent au cœur du baroque. L'œuvre et la vie de Blow et de Purcell sont étroitement tressées, Blow le « Maître » étant à la fois prédécesseur et successeur dans plus d'un sens des mots. (Blow fut nommé organiste à Westminster Abbey en 1668, un poste qu'il quitta en faveur de Purcell en 1677 et auquel il retourna en 1695 à la mort de celui-ci.) Musicalement, les liens sont omniprésents – la relation formelle et musicale de *Vénus et Adonis* avec

Didon et Enée pour ne donner qu'un exemple – de sorte que les liens décrits ci-dessus entre les compositeurs se poursuivent, sur un niveau peut-être encore plus profond.

La *Sonate en la majeur* de Blow n'est pas datée mais on suppose qu'elle est assez hâtive. L'impression laissée et le style en général se rapprochent beaucoup de la suite de Simpson sur ce disque. Un lyrisme envahissant est indiqué par les grands gestes rhétoriques, donné par des rythmes contrastants et parfois une harmonie surprenante – notez par exemple, cinq mesures seulement avant la fin de la pièce, le do naturel « choquant » à la basse. (Ce do naturel a été « assaini » dans certaines éditions antérieures en un si naturel – l'une des nombreuses inexactitudes incitant Richard Gwilt à faire une nouvelle édition, pour cet enregistrement, de cette sonate et de *Ground*.)

On n'a pas d'indices non plus quant à la date de *A Ground pour deux violons par Dr Blow*, dont le titre apparaît comme tel dans la seule source de cette pièce à la British Library. Quiconque pourtant connaît la *Sixième sonate* des *Sonatas in Four Parts* de Purcell entendra instantanément les points communs. On pourrait douter légèrement que l'une servît de modèle à l'autre – mais, vu l'assurance de la structure de celle de Purcell, il est raisonnable de présumer que la sonate de Blow servit de modèle.

Avec les deux collections publiées de sonates en trio de Purcell, la sonate en trio anglaise du 17^e siècle arrive à une maturité éclatante. L'élément quintessentiellement « anglais » de la musique de Purcell devient entièrement compréhensible compte tenu de la musique précédente. Dans sa *Sonate en ré majeur* (no 10 des *Sonatas in Four Parts*), la rhétorique de l'*Adagio* introductif, le contrepoint et les croisements de voix dans la *Canzona*, l'harmonie flottante « extra-terrestre » du *Grave* et l'animation dansante des deux derniers mouvements, tout cela tire ses racines de l'Angleterre. Il est cependant curieux de constater à quel point Purcell semble vouloir se distancer du style français et s'allier aux « fam'd Italian Masters » (célèbres maîtres italiens). Le style anglais devrait pourtant être vu par rapport à Purcell comme ce que l'eau est aux poissons et Purcell désirait souligner le « sérieux » du style italien qui l'inspirait plus que le style français plus léger populaire à la cour.

© Richard Gwilt 2003

Le London Baroque fut fondé en 1978 et est considéré mondialement comme l'un des meilleurs interprètes de musique de chambre baroque, permettant à ses membres de consacrer leur vie professionnelle au groupe. Une cinquantaine de concerts par année a donné à la formation une cohésion et un professionnalisme semblables à ceux d'un quatuor à cordes permanent. Son répertoire couvre une période s'étendant de la fin du 16^e siècle jusqu'à Mozart et Haydn, passant des œuvres de compositeurs pratiquement inconnus à des chefs-d'œuvre familiers du baroque et du classicisme. Le London Baroque est un visiteur régulier aux festivals Bach de Salzbourg, Bath, Beaune, Innsbruck, Utrecht, York, Ansbach et Stuttgart et il a paru à la télévision en Angleterre, France, Allemagne, Belgique, Autriche, Hollande, Espagne, Suède, Pologne, Estonie et au Japon.

INSTRUMENTARIUM

Ingrid Seifert Violin: Jacobus Stainer, Absam 1661

Richard Gwilt Violin: Giofreo Cappa, Turin c. 1685

Charles Medlam Bass viol: Jane Julier, Devon 2000, after Bertrand 1704

Terence Charlston Italian harpsichord after Giusti (?) by David Evans 1999
Chamber organ: William Drake 1982, Buckfastleigh

Recording data: 2002-10-28/31 at St. Martin's, East Woodhay, Hampshire, England

Balance engineer/Tonmeister: Jens Braun

Neumann microphones; DCS 900D A/D converter; Amek BCII mixer; Genex 8000 MOD recorder; Stax headphones

Producer: **Jens Braun**

Digital editing: Julian Schwenkner

Cover text: © Richard Gwilt 2003

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© & ® 2003, BIS Records AB, Åkersberga.

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.

FROM STRAWBERRY HILL.
Sir Horace Walpole's Collection



THE DIGBY FAMILY
Peter Oliver.

Peter Oliver (1594-1648): The Digby Family

Reproduced by kind permission of Nationalmuseum, Stockholm
Photographer: Erik Cornelius