

PURCELL

TWELVE SONATAS OF THREE PARTS

THE KING'S CONSORT



PURCELL

Twelve Sonatas of Three Parts

Sonata 1 in G minor, Z790

[1] [Grave] – Vivace – Adagio [3'39] [2] Presto – Largo [3'06]

Sonata 2 in B flat major, Z791

[3] [Andante] – Largo – Presto [2'34] [4] Adagio – Vivace – Allegro – [Grave] [3'22]

Sonata 3 in D minor, Z792

[5] [Grave] – Adagio – Canzona – Adagio [3'46] [6] Poco Largo – Allegro [2'36]

Sonata 4 in F major, Z793

[7] [Largo] – Canzona [2'40] [8] Poco Largo – Allegro – [Largo] [2'55]

Sonata 5 in A minor, Z794

[9] [Largo] – Adagio [3'03] [10] Largo – Grave – Canzona – Adagio [3'42]

Sonata 6 in C major, Z795

[11] [Grave] [3'15] [12] Canzona – Largo – Allegro [4'30]

Sonata 7 in E minor, Z796

[13] [Grave] – Canzona [3'27] [14] Largo – Grave – Vivace – Adagio [4'32]

Sonata 8 in G major, Z797

[15] [Largo] – Poco Largo – Allegro [3'29] [16] Grave – Vivace [1'43]

Sonata 9 in C minor, Z798

[17] [Grave] – Largo [3'01] [18] Canzona – Adagio – Allegro [4'44]

Sonata 10 in A major, Z799

[19] [Allegro] – Largo [2'30] [20] Grave – Presto [2'05]

Sonata 11 in F minor, Z800

[21] [Grave] – Canzona [3'09] [22] Adagio – Largo [3'10]

Sonata 12 in D major, Z801

[23] Adagio – Canzona – Poco Largo [3'10] [24] Grave – Presto – Allegro – Adagio [2'38]

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)

Reiko Ichise

Bass viol by John Pitts, 1675

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

Harpsichord by Colin Booth, 2003, after Ioannes Baptista Bertarinus, Rome, 1577

recorded at St John's Church, Loughton, on February 16-18, 2015

recording producer Adrian Peacock

recording engineer David Hinit

design Carlos Arocha

photography Lynda Sayce

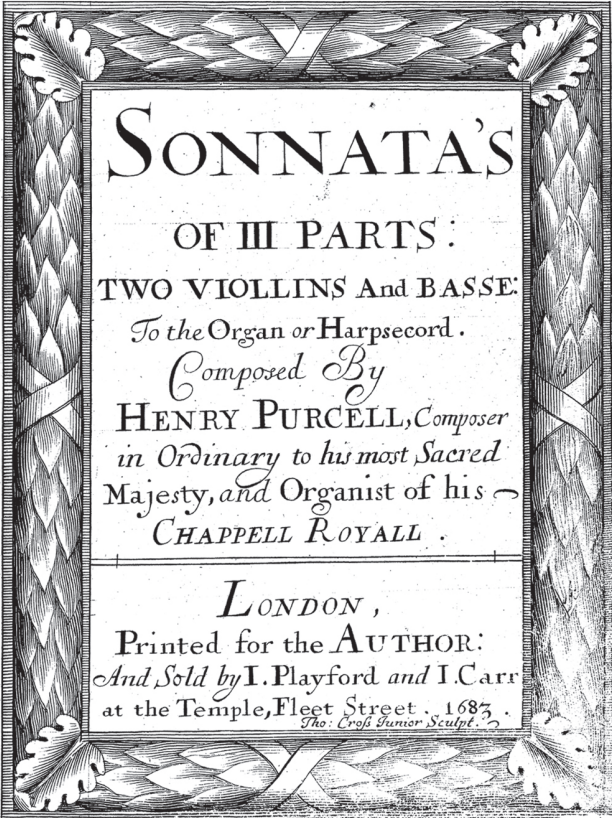
executive producer Robert King

front photograph Mark Evans (Getty Images)

pitch: A=415

Temperament after Vallotti

keyboard technician Keith McGowan



SONNATA'S

OF III PARTS :

TWO VIOLLINS And BASSE:

To the Organ or Harpsecord .

Composed By

HENRY PURCELL, *Composer*
in Ordinary to his most Sacred
Majesty, and Organist of his ~
CHAPPELL ROYALL .

LONDON ,

Printed for the AUTHOR :

And Sold by I. Playford and I. Carr

at the Temple, Fleet Street . 1683 .

The Croft Junior Sculpt . 3 .

PURCELL: TWELVE SONATAS OF THREE PARTS

Robert King

On 28 May 1683, the 24-year-old Henry Purcell proudly announced in the *London Gazette* that his *Sonnata's of III Parts* were 'compleatly finished' and would be available for delivery to subscribers from June 11 from his house in St Ann's Lane, near to Westminster Abbey. By October, 'all lovers of Musick' were invited to purchase from Playford and Carr, at their premises at the Temple, Fleet Street, 'the new Musical Compositions called Sonata's lately published by Mr Henry Purcell'. From variations between surviving sets (perhaps made between subscription and public sale), it would appear that a second impression was created: changes were made to the preface, and a few corrections too were incorporated.

Purcell clearly put a great deal of effort into the publication. Rather than choosing the cheaper system of moveable type, he had his publication engraved by Thomas Cross Junior (in one of the first recorded examples of Cross's work as an engraver). Purcell dedicated the set to Charles II, stating that the compositions were 'the immediate Results of your Majesties Royall favour, and benignity to me (which have made me what I am)'. King Charles had indeed been a good patron to Purcell, appointing him Composer-in-Ordinary for the violins in succession to Matthew Locke in 1677 (when Purcell was only eighteen), and subsequently as organist both at Westminster Abbey and at the Chapel Royal.

At some point in the early 1680s Purcell seems to have spent a considerable amount of time producing instrumental sonatas. We know that when Purcell explored a new musical concept, he poured out works with extraordinary fecundity. He had already shown in his early sacred compositions (for instance,

penning masterworks such as *My beloved spake* and *Blow up the trumpet* while he was still a teenager) that he possessed astonishing melodic and harmonic inventiveness, as well as highly-developed technical facilities. Now it seems that he additionally turned these remarkable skills towards instrumental compositions. Comparing the *Twelve Sonatas of Three Parts*, published in 1683, with the *Ten Sonatas in Four Parts* (published by Purcell's widow, Frances, in 1697), we can be fairly certain on stylistic grounds that all these sonatas seem to have been written at around the same time. The summer recess of the court to Newmarket, when musical duties for the royal musicians were suspended, could have provided a perfect few months of peace and quiet for the youthful Purcell to pour out these new works.

A further pointer towards the possible period of composition comes in the preface to the 1683 set, where Purcell states that the works would have been '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'. The catalyst for that revision, resulting in the production of a separate basso continuo part, may have been the publication, in Rome in 1681 (and presumably arriving in Britain shortly afterwards), of Corelli's first set of *Sonate da chiesa*, which contained variations between the instrumental bass line and the continuo line. So perhaps Purcell had written his own sonatas before 1681, electing then to revise them in the light of these latest revelations from Italy.

The addition of that semi-independent fourth part, which Purcell states is suited 'To the Organ or Harpsechord', creates a major shift in the construction and sound of the sonatas. The level of decoration in the bass viol comes close to that of the two violin parts, whereas the continuo line is slower moving, instead enhancing and strengthening the harmonic basis of the ensemble (especially when played on the organ, as seems more fitting in the majority of the sonatas). Purcell's sonatas are no modernised version

of the old viol fantasia, typified by the delicious compositions of his mentor, Matthew Locke, the works of John Jenkins or the suites of William Lawes. With strengthened harmonic language that is not just wonderfully individual, but highly developed in its use of dissonance and angularity, coupled with melodic lines that cover all possibilities from plangent to daringly pointed, here is the new, English Sonata.

Purcell's fluent melodic and harmonic invention is underpinned by a highly skilled grasp of compositional technique, which had been thoroughly learned from study of the works of three lines of English composers. In the composer's Fitzwilliam autograph (MS 88) we can see Purcell's copies of music by the great English polyphonists, Orlando Gibbons, William Byrd, Thomas Tallis and William Mundy. Alongside his studies of the old masters, he also experienced the remarkable compositional flowering that greeted the Restoration: old hands who had survived the interregnum, such as Matthew Locke (1621/2-77), Orlando's son Christopher Gibbons (1615-76) and John Jenkins (1592-1678). Their wisdom was passed, live, onto the new generation, led by Pelham Humfrey (1647-74) and John Blow (1649-1708). For Purcell, this fusion of the music of three generations of fine English composers, the continuing musical buzz that had arisen with the return of the monarchy, the excitement brought with each successive arrival of the latest works from France and Italy, and the genuine love of music that was fostered and encouraged by King Charles, proved to be a potent basis for an extraordinary, highly individual musical style.

That the sonatas were quite a new concept to his audience is made clear by Purcell's guidance in his preface 'To the Reader'. Purcell writes that his works are 'a just imitation of the most fam'd Italian Masters', and that he wishes to bring 'the seriousness and gravity of that sort of Musick into vogue'. He cautions the potential buyer that his works are 'bold and daring', whilst professing his 'unskilfulness in the Italian Language' (noting that this is due to 'the unhappiness of his Education, which cannot justly be

accounted his fault'), and recommends to English musicians 'the power of the Italian Notes' and the 'elegancy of their Compositions'. Finally he gives useful instructions about tempi: *Adagio* and *Grave* are 'a very slow movement' [speed], *Presto Largo*, *Poco Largo* or *Largo* are 'a middle movement' and *Allegro* and *Vivace* are 'a very brisk, swift, or fast movement'. That Purcell needs to instruct in Italian tempi suggests that at least some English musicians would have been unfamiliar with such foreign terms.

COMMENTARY

Purcell's collection gives careful thought to its overall key structure and sequence. The twelve sonatas alternate major and minor keys, with the first eight sonatas strictly following a rising sequence of thirds (themselves alternating minor third, then major third). So the opening G minor sonata is followed by one in B flat major, then D minor, F major, A minor, C major, E minor, finally reaching, in the eighth sonata, G major. The sequence of minor/major thirds at this point has to be gently broken to avoid heading off into very remote keys. So the ninth sonata is instead in C Minor, and prefaces a falling sequence of thirds: next comes A major, then F minor, and finally the twelfth, in D major. Not only key sequence is carefully structured. Though each of the sonatas begins in ♩ tempo, Purcell does not provide a speed indication to any first movement (the *Adagio* indication for the final, twelfth sonata appears only in the second violin part) – and not one of these movements is remotely the same. It is not just each opening movement that is quite different. Across the 60 or so movements contained in the collection there is never a hint of repetition – just constant inventiveness and variety from this most fertile of minds.

Whereas the *Sonatas in Four Parts* were posthumously assembled by Purcell's widow in a somewhat random sequence, the first movement of the **Sonata in G minor** is Purcell's chosen introduction to his carefully structured set of twelve sonatas. A relatively simple but quite serious motif, occupying just the first five notes of the scale, is developed with remarkable density of imitation, achieving rise and fall, pressure and relaxation, with its overriding characteristic being the melancholy that is so central to Purcell's melodic and harmonic language. The following *Vivace* is more angular, though Purcell still restrains himself by creating a diatonic, four-bar theme, making much of sequence, just as in the Italian sonatas which were his inspiration and model. The first *Adagio* of the set however sees Purcell heading further into his own territory, with a sighing, descending diminished fifth prevalent. Another move towards independence from Italian models comes with the *Presto*: distances between thematic imitations become more quirky, the bass viol makes moves away from the security of its chordal colleagues, and delicious harmonic details (for instance, hinting at the 'English cadence' of Tallis and his era, a device later delighted upon by Locke and his world), begin to show their faces: after just a few minutes, Purcell has transported his audience across the Alps and the Channel to England. The final triple-time *Largo* looks forward to the Act Tunes that form such a fundamental part of Purcell's incidental music for the theatre.

The **Sonata in B flat** has, as might be expected in the first of the major key sonatas, a sunnier outlook. In the first movement, the bass viol at times is significantly independent of the continuo, adding a third melodic voice to the texture, and Purcell delights in introducing another of his trademarks, augmentation of the theme (heard in different voices at different speeds). A simple, melodic *Largo* moves into the first of the Canzona-style movements – presenting an Italian rhythm and style of movement, but with the addition of a fanfare theme thrown between the instruments at irregular intervals: the two violins sit five beats apart at

the opening, and the viol enters seven beats later. Purcell joyously continues the unconventionality, distancing the entries at every count between one and seven beats. The first six bars of the *Adagio* could be from the pen of Corelli, but then, with one note of chromatic descent in the second violin, we are in the world of melancholy Purcell. The opening six bars of the following *Vivace* could be one of Corelli's *concerti grossi*, but the lure of chromaticism, this time simultaneously (and in contrary motion) in violin and basses is too tempting, as are irregular entries at unequal distances: the apparent struggle between convention and rebellion makes the movement especially compelling. The final gigue again shows Purcell's mastery of imitation, the entries increasingly competing with each other for attention to the point where Purcell needs to restore order with a brief epilogue.

The opening of the **Sonata in D minor** brings three versions of a serious, passionate theme, the last one elongated into a more introspective *Adagio* which makes much of a falling, back-dotted rhythm. The theme of the *Canzona* is a decorated descending scale, with its countersubject a pure descending scale, but totally syncopated, creating suspension and resolution on every beat. At the midpoint the scale inverts, and chromaticism and syncopation become more and more rife until harmony and rhythm come seemingly close to causing glorious musical confusion. Purcell finally secures the music with a pedal point, but even then the possibilities for radical scalic development are not quite over. After such density, the *Poco Largo* brings respite, its gentle melody given a sarabande-like character. But Purcell's explorations of the possibilities of the descending scale are not finished, and a busy *Allegro* interrupts. Its opening is relatively conventional, and its countermelody quite French in its style, but *stretto* (entries of the theme stated closer together) starts to exert a less conventional pull, and the addition of another brief subject, incorporating a descending triad, provides added spice: the closing bars triumphantly incorporate all three elements.

Perhaps as a counter to the complexity of its preceding sonata, the fourth **Sonata in F major** is less overtly radical, with the major key also asserting a calming influence. The melodic opening is, as Purcell had promised in his Preface, a 'just imitation' of his inspirational Italian masters. The following *Canzona* also displays a more conventional framework, its theme bearing some similarities to the melody known as 'The Old Hundredth', first published in Britain in 1562 in John Day's *Whole Booke of Psalmes* and still well known in Purcell's time. The *Poco Largo* too is sweet-toned, albeit with some gently Purcellian harmonic twists. We see more of the composer's contrapuntal ingenuity in the busy *Allegro*, but even here Purcell seems to be trying to stay within bounds. The final movement is a wonderful demonstration of Purcell taking a simple theme (its melody however provided with a twist of English lemon with the incorporation of a flattened seventh), and masterfully building a compelling structure from it, with the descending patterns at the end finally inverting to provide optimistically rising scales.

The fifth **Sonata in A minor** is a different kettle of fish, more intense and harmonically daring. The first movement looks deceptively conventional, but underlying sits tension, driven both by slowly repeated notes and subtle touches of harmonic unconventionality. The *Adagio* is quite extraordinary, its deeply angular, intertwining melodic lines, full of craggy intervals, combining to produce harmonies of radical daring. The *Largo* title of the next movement is especially helpful, for its opening seems innocent, but as the movement develops, so does its complexity. The *Grave* is another astonishing movement, with the rising chromaticism of the opening notes halted by a tragically falling diminished fifth: five overlapping repetitions of the phrase and a falling bass line lead to a magical moment of Purcellian stillness – a phrase which never really ends properly, for Purcell takes us into a gently busy *Canzona*, skittering around with rising and falling decorative scalar motifs; when their work seems to be done, they are overtaken by a more serious, short closing phrase.

The sixth **Sonata in C major** immediately sets out with technical ingenuity: the simple melodic line, again constructed from the first five notes of the scale, is heard simultaneously in both augmentation and double augmentation (in the bass the melody is played at its original speed, in violin 2 at half speed, and in violin 1 at quarter speed), yet the texture is sumptuous – Purcell's technique sits unostentatiously behind the music. The *Canzona* is equally remarkable, with the theme (created of both arpeggionic and scalar material) showing flawless technical and musical mastery. But as the entries pile on each other ever closer, Purcell suddenly throws in one of his moments of astonishing creativity, with a mass of chromaticism falling inexorably from all directions: the impetuosity of the gesture is utterly compelling. After such wild extravagance, Purcell provides a gentle, elegantly dancing *Largo* as a sorbet, and then a light *Allegro*, which flutters away at the close into the distance.

The **Sonata in E minor** returns us to melancholy Purcell, with its falling and rising scalar motif (heard at the opening in augmentation) spread across all three melody instruments, the two violins rubbing against each other in bleak suspensions, backed by desolate harmony. The irregularly-spaced (both rhythmically and melodically) theme of the *Canzona* gives rise to playful interplay between the instruments: at the midpoint, Purcell introduces another element, a descending chromatic scale. The binary form *Largo* swings along in the gently dotted rhythm that is especially prevalent in the string symphonies of the church anthems, its second half extended and developed. The *Grave* begins with a four-bar statement typical of Corelli, repeated at a higher pitch, but then, in Purcell's hands, turning towards tender introspection. Purcell instructs *Vivace* for the next movement, whose three-bar theme lends itself well to playful irregularities of phrasing. But, having begun the sonata in introspective vein, Purcell closes the sonata with a rich *Adagio* tinged with more than a touch of that same opening melancholy.

At first glance, the key of the **Sonata in G major** appears ambiguous, for Purcell quirkily begins his theme on the subdominant, circling around that note before revealing the movement's true tonal centre; he also shortens the length of that deceptive initial note in some subsequent repetitions. The melodic *Poco Largo* is however neatly regular in its phrase lengths, paying gentle homage to the French style with its lightly dotted rhythms. Conventional too is the fugal movement that follows, its countersubject obedient to the rule book, and its four-bar phrases well-balanced. The *Grave* introduces a more serious mood, building tension until the most unexpected of movements emerges. Bar lines suddenly seem irrelevant, with accents thrown around, seemingly at random, and the eleven semiquavers of the countermelody often appearing from no tangible downbeat. This is one of those delightful movements where, should a player take a wrong rhythmic turn, they have little chance of getting back in.

The **Sonata in C minor** seems to look back to the era of William Lawes. Its opening subject winds sinuously and chromatically, underpinned by the dark-hued key and its rich colours. The surface of the *Largo* appears sweet, but under that veneer lingers a pervasive sadness. The *Canzona* is especially harmonically dense, with its offbeat countersubject throwing up much rhythmic interest, and the resulting rows of suspensions being anything but predictable when set against Purcell's melody. Remarkable too is the following *Adagio*: the simple Italianate opening figure repeats itself in conventional manner, but then branches out into intense contrary-motion chromaticism. The final *Allegro* looks back again to Lawes, with its gigue-like dotted motif set against an increasingly pervasive four note descending scale.

The **Sonata in A major** is a complete contrast: the spikily dotted theme of the first movement largely ignores the bar lines, joyfully throwing its syncopated first note between the instruments and celebrating the brightness of a 'sharp' major key. The *Largo* is wonderfully melodic, the violins often playing in tuneful

pairs of thirds. More drama enters at the *Grave*, but that Italianate dotted opening figuration soon gives way to a smoother texture, with Purcell's chromatic alterations pulling the tonality further and further downwards until the scatty theme of the *Presto* breaks through.

Sight of a seriously minor key usually brings on a sense of quiet anticipation to performers of Purcell's music: the **Sonata in F minor** does not disappoint. The dotted rhythm of the first bar quickly gives way to more equal notes, and the rate of flow slowly increases until all three melodic voices are curving around each other. The *Canzona* presents a rather studious theme, against which Purcell sets a descending scalar countersubject, enjoying the modal possibilities that result. With the *Adagio* we enter into extreme chromaticism: it is not that Purcell travels radically far from F minor, but that the angles he manages to make jut out of the key, often by one semitonal chromatic alteration, create the most extraordinary harmonic progressions and inflections. As a contrast, in the closing *Largo* he is especially melodious: the lines are almost entirely scalar, though they frequently descend almost two full octaves.

Finally, Purcell's carefully constructed key sequence brings us to his **Sonata in D major**, and perhaps the most conventional work in the set. His opening movement explores the sweetness of that rich key: indeed, save for the last beat of the first bar in the second violin, Purcell does not introduce one accidental, and we remain in safe tonal territory. The theme of the *Canzona* is harmonically strong, its extension tag adding pairs of leaping sixths for variety and melodic interest: Purcell works the technical possibilities but without radical departures. The *Poco Largo* is beautifully melodic, the form based on a series of four-bar phrases, the melodies largely scalar. The *Grave* introduces more chromaticism, and at its close deliciously folds the lines into the smallest of packages, the violins descending, the bass ascending, until a light new motif

Already released



PURCELL: TEN SONATAS IN FOUR PARTS

VIVAT 106

"Superbly played" ***** *(The Daily Telegraph)*

"Exquisitely performed" *(The Independent)*

"dazzle with glittering virtuosity ... and ooze pathos in the agonised dissonances" *(International Record Review)*

"There are delights at every turn in these beautifully performed sonatas" *(The Classical Reviewer)*

available from **www.vivatmusic.com** and all good record stores
also in high-resolution download

PURCELL : 12 SONATES À TROIS PARTIES

Robert King

Le 28 mai 1683, Henry Purcell âgé de 24 ans annonça fièrement dans la *London Gazette* que ses *Sonnata's of III Parts* étaient complètement terminées (*compleatly finished*) et qu'elles seraient disponibles pour les souscripteurs à partir du 11 juin dans sa maison de St Ann's Lane, près de l'Abbaye de Westminster. À partir d'octobre, tous les amateurs de musique (*all lovers of Musick*) étaient invités à acheter chez Playford and Carr, à leur adresse du Temple dans Fleet Street, « les nouvelles compositions musicales appelées sonates publiées récemment par M. Henry Purcell ». Comme on trouve des variantes entre les recueils qui existent encore (peut-être des modifications intervenues entre la souscription et la vente publique), il apparaît qu'une deuxième impression eut lieu : on y trouve des modifications à la préface ainsi que quelques corrections à la musique.

Purcell a visiblement apporté beaucoup de soin à l'édition. Au système moins cher des caractères mobiles il préféra la gravure qu'il fit exécuter par Thomas Cross Junior (un des premiers exemples connus du travail de Cross comme graveur). Purcell dédia le recueil à Charles II, affirmant que les compositions étaient « le résultat direct des faveurs de Votre Majesté Royale et de sa bonté à mon égard (qui ont fait de moi ce que je suis) ». Le roi Charles avait effectivement été pour lui un bon protecteur, l'ayant fait succéder à Matthew Locke en 1677 (Purcell n'avait que dix-huit ans) comme *Composer-in-Ordinary* pour les violons, puis l'ayant employé comme organiste à la fois à l'Abbaye de Westminster et à la *Chapel Royal*.

Au début des années 1680 Purcell semble avoir passé un temps considérable à produire des sonates instrumentales. Nous savons que lorsqu'il explorait un nouveau concept musical il produisait des œuvres

avec une fécondité extraordinaire. Il avait déjà montré dans ses premières compositions sacrées (par exemple lorsqu'encre adolescent il écrivait des chefs d'œuvres comme *My beloved spake* ou *Blow up the trumpet*) qu'il possédait une inventivité harmonique et mélodique surprenante ainsi qu'une très grande facilité technique. Il semble qu'il ait alors orienté ces aptitudes remarquables vers la composition instrumentale. Si on compare les *Douze sonates à trois parties* publiées en 1683 et les *Dix sonates à quatre parties* (publiées par sa veuve Frances en 1697), on peut dire avec assez de certitude, sur une base stylistique, que l'ensemble de ces sonates paraît avoir été écrit à peu près à la même époque. L'installation de la cour à Newmarket pendant l'été, période qui libérait les musiciens royaux de leurs tâches, a pu donner au jeune Purcell les quelques mois de paix et de tranquillité nécessaires pour composer ces nouvelles œuvres.

On trouve une autre indication sur la période possible de composition dans la préface du recueil de 1683 où Purcell explique que l'œuvre aurait pu être « proposée au monde entier bien plus tôt, mais qu'il a pensé utile de faire graver l'ensemble de la basse continue, ce qu'il n'avait pas du tout prévu de faire à l'origine ». L'élément qui a pu motiver cette révision et conduire à l'écriture d'une partie de basse continue indépendante peut avoir été la publication à Rome en 1681 (et probablement l'arrivée en Grande Bretagne peu après), du premier recueil de *Sonate da chiesa* de Corelli qui contenaient des variations entre la ligne de la basse instrumentale et celle de la basse continue. Il est donc possible que Purcell ait écrit ses propres sonates avant 1681, puis qu'il ait choisi de les réviser à la lumière de ces dernières nouveautés en provenance d'Italie.

L'ajout de cette quatrième partie semi-indépendante qui, selon Purcell convient « à l'orgue comme au clavecin », conduit à une évolution majeure dans l'architecture et dans la sonorité de la sonate. Le niveau

d'ornementation de la ligne de basse de viole se rapproche de celui des parties de violon, tandis que la ligne de continuo bouge plus lentement, préférant embellir et renforcer la base harmonique de l'ensemble (en particulier lorsqu'elle est jouée à l'orgue, ce qui semble le plus adapté à la majorité des sonates). Les sonates de Purcell ne sont pas du tout des versions modernisées de l'ancienne fantaisie pour viole, comme le sont les délicieuses compositions de son mentor, Matthew Locke, les œuvres de John Jenkins ou les suites de William Lawes. Avec un langage harmonique renforcé qui outre sa magnifique originalité s'enrichit fortement de l'usage de la dissonance et de la fracture, et avec des lignes mélodiques capables de couvrir toutes les possibilités, de la plainte douloureuse au rythme audacieusement pointé, voici la nouvelle sonate anglaise.

La facilité d'invention mélodique et harmonique de Purcell s'accompagne d'une connaissance très pointue de la technique de composition, apprise dans le détail par l'étude des œuvres de trois catégories de compositeurs anglais. Dans le recueil manuscrit de Purcell déposé au musée Fitzwilliam (MS 88) on peut voir recopiées de sa main des musiques des grands polyphonistes anglais comme Orlando Gibbons, William Byrd, Thomas Tallis et William Mundy. Et, à côté des grands maîtres, on voit qu'il a aussi étudié le remarquable foisonnement qui accompagna la Restauration : des anciens qui comme Matthew Locke (1621/2-77), le fils d'Orlando Christopher Gibbons (1615-76) et John Jenkins (1592-1678) avaient survécu à l'interrègne. Leur savoir s'était transmis directement à la nouvelle génération conduite par Pelham Humfrey (1647-74) et John Blow (1649-1708). Pour Purcell, cette fusion de la musique de trois générations de compositeurs anglais de talent, le bouillonnement musical qui avait accompagné le retour de la monarchie, la passion suscitée par les dernières compositions arrivées successivement de France et d'Italie, plus le sincère amour de la musique qui était suscité et encouragé par le roi Charles, constituèrent les bases solides d'un style musical extraordinaire et fortement personnel.

Que la sonate ait été un tout nouveau concept pour son public, cela est clair lorsqu'on lit les conseils qu'il donne « au lecteur » dans sa préface. Il écrit que ses œuvres « ne sont qu'une imitation des Maîtres italiens les plus renommés », et qu'il souhaite « mettre à la mode le sérieux et la gravité de cette sorte de musique ». Il avertit l'acheteur éventuel que ses œuvres sont « hardies et audacieuses », tout en affirmant sa « connaissance insuffisante de la langue italienne » (il précise que cela est dû à la médiocrité de son éducation qu'il ne serait pas juste de lui imputer), et il recommande aux musiciens anglais « la puissance des musiques italiennes » et « l'élégance de leurs compositions ». Pour finir il donne des indications utiles sur les tempi : « *Adagio* et *Grave* sont des mouvements très lents, *Presto Largo*, *Poco Largo* ou *Largo* sont intermédiaires, et *Allegro* et *Vivace* sont des mouvements très vifs, prompts ou rapides ». Que Purcell ait eu besoin d'expliquer les tempi italiens laisse entendre que certains musiciens anglais au moins connaissaient mal ces termes étrangers.

COMMENTAIRE

Le recueil de Purcell montre un soin particulier apporté à la structure générale des tonalités et à leur ordre de succession. Les douze sonates alternent les tonalités majeures et mineures, les huit premières suivant rigoureusement une séquence montante de tierces (qui alternent elles-mêmes les tierces mineures et majeures). Après la première sonate en *sol* mineur on en trouve donc une en *si* bémol majeur, et se succèdent ensuite *ré* mineur, *fa* majeur, *la* mineur, *do* majeur et *mi* mineur pour atteindre finalement *sol* majeur dans la huitième sonate. A ce stade la succession des tierces mineures/majeures doit être interrompue en douceur pour éviter de se lancer à l'assaut de tonalités extrêmes. C'est ainsi que la neuvième sonate se retrouve en *do* mineur, initiant une série descendante de tierces : *la* majeur, *fa*

mineur et finalement *ré* majeur pour la douzième. Bien que chacune des sonates commence avec l'indication *C* de 4 noires par mesure, Purcell ne donne aucune indication de vitesse pour les premiers mouvements (l'indication *Adagio* pour la douzième et dernière sonate n'apparaît que pour la partie de second violon), et aucun de ces mouvements ne ressemble même de loin à un autre. Ce ne sont pas seulement les premiers mouvements qui sont complètement originaux, sur les 60 mouvements environ du recueil on ne trouve jamais la moindre suggestion d'une répétition, mais au contraire une inventivité et une diversité constantes, caractéristiques de cet esprit parmi les plus féconds.

Alors que les *Sonatas in Four Parts* furent assemblées par l'épouse de Purcell après la mort de celui-ci dans une succession assez hasardeuse, le premier mouvement de la **Sonate en *sol* mineur** constitue le choix de Purcell pour introduire son recueil soigneusement organisé de douze sonates. Un motif relativement simple mais très sérieux, qui n'utilise que les cinq premières notes de la gamme, se développe avec une remarquable densité d'imitation, avec des montées et des chutes, des moments de tension et de détente, et avec en permanence cette mélancolie qui fait intimement partie du langage harmonique et mélodique de Purcell. Le *Vivace* qui suit est plus heurté, même si Purcell se réfrène toujours en créant un thème diatonique de quatre mesures qui fait particulièrement ressortir la séquence, exactement comme dans les sonates italiennes qui constituaient son inspiration et son modèle. Le premier *Adagio* du recueil voit cependant Purcell avancer davantage sur son propre terrain, avec la prédominance mélancolique d'une cinquième diminuée descendante. Le *Presto* se démarque lui aussi des modèles italiens : les distances entre les imitations thématiques deviennent plus bizarres, la basse de viole s'éloigne parfois de la sécurité de ses collègues harmoniques, et certains détails harmoniques délicieux (par exemple l'allusion à la " cadence anglaise " de Tallis et de ses contemporains, détail dont se régalerait

plus tard Locke et son entourage) commencent à apparaître : en à peine quelques minutes Purcell a fait retraverser les Alpes et la Manche à son auditoire pour le ramener en Angleterre. Le *Largo* final à trois temps annonce les « Airs pour le théâtre » qui constituent une partie si essentielle de la musique occasionnelle de Purcell pour la scène.

La **Sonate en si bémol** a, comme on pouvait s'y attendre de la part de la première à adopter une tonalité majeure, une allure plus lumineuse. Dans le premier mouvement, la basse de viole reste significativement indépendante du continuo, ajoutant une troisième voix mélodique à la texture ; et Purcell se régale à introduire une autre de ses marques de fabrique, l'amplification du thème (que l'on entend dans différentes voix à des vitesses différentes). Un simple *Largo* mélodique s'introduit dans le premier des mouvements en forme de *canzona* qui offrent un rythme et un style italiens, mais en y ajoutant un thème de fanfare qu'il distribue aux instruments à intervalles irréguliers : les deux violons se décalent de cinq temps au début, puis la viole fait son entrée sept temps plus tard. Purcell continue dans cette idée non conventionnelle en décalant chaque fois les entrées de un à sept temps. Les six premières mesures de l'*Adagio* pourraient avoir été écrites par Corelli, mais soudain, avec l'amorce d'une descente chromatique au second violon, nous entrons dans l'univers mélancolique de Purcell. Les six premières mesures du *Vivace* qui suit pourraient appartenir à l'un des *concerti grossi* de Corelli, mais l'attrait du chromatisme, cette fois simultanément au violon et à la basse (et en sens inverse) est trop fort, à l'instar des entrées à intervalles inégaux : le conflit apparent entre convention et rébellion rend ce mouvement particulièrement séduisant. La *Gigue* finale, une fois encore, montre la maîtrise de Purcell dans l'imitation, les entrées se bousculant les unes les autres pour attirer l'attention jusqu'à ce que Purcell vienne remettre de l'ordre dans un bref épilogue.

Le début de la **Sonate en ré mineur** offre trois versions d'un thème sérieux et passionné, le dernier se prolongeant en un *Adagio* plus intime qui tire parti d'un rythme pointé inversé descendant. Le thème de la *Canzona* est une gamme descendante ornementée, et son contre-sujet est une gamme descendante pure, mais complètement syncopée, ce qui crée une mise en suspension et une résolution à chaque temps. À mi-parcours la gamme s'inverse, le chromatisme et les syncopes s'épanouissent de plus en plus jusqu'à ce qu'harmonie et rythme paraissent se rapprocher dans une glorieuse confusion musicale. Purcell rétablit finalement l'équilibre avec une tenue de pédale, mais ne ferme pas complètement la porte à quelques fougueuses envolées de gammes. Après une telle densité de musique, le *Poco Largo* apporte un répit avec son aimable mélodie à l'allure de sarabande. Mais Purcell n'en a pas fini avec son exploration des possibilités de la gamme descendante, et un *Allegro* très actif s'installe. Son début est assez convenu et sa contre-mélodie très française de style, mais le *stretto* (les entrées du thème énoncées de façon plus rapprochées) commence à donner un élan moins conventionnel ; l'addition d'un sujet supplémentaire, qui contient une triade descendante, ajoute un piment supplémentaire : les mesures de conclusion incorporent triomphalement l'ensemble de ces trois éléments.

Peut-être pour compenser la complexité de la sonate précédente, la quatrième **Sonate en fa majeur** est moins ouvertement radicale, la tonalité majeure contribuant à calmer le jeu. Le début mélodique est, comme l'avait promis Purcell dans sa préface, une « juste imitation » des maîtres italiens dont il s'inspire. La *Canzona* qui suit s'installe dans un cadre plus conventionnel, son thème ayant quelques similarités avec la mélodie connue sous le nom de « The Old Hundredth », publiée la première fois en Grande Bretagne en 1562 dans le *Whole Booke of Psalmes* de John Day et encore bien connue du temps de Purcell. Le *Poco Largo* lui aussi adopte une tonalité aimable, en dépit de certaines audaces harmoniques gracieusement

purcelliennes. Nous retrouvons davantage l'ingéniosité contrapuntique du compositeur dans le fringant *Allegro*, mais même là le compositeur semble essayer de rester dans certaines limites. Le mouvement final est une démonstration magnifique de ce que fait Purcell d'un simple thème (dont la mélodie est malgré tout légèrement parfumée d'un zeste de citron anglais par l'introduction d'un accord de septième diminuée) à partir duquel il construit magistralement une structure irrésistible dont les motifs descendants s'inversent à la fin en gammes ascendantes pleines d'optimisme.

La cinquième **Sonate en la mineur** est une autre affaire, plus intense et harmoniquement plus audacieuse. Sous des dehors conventionnels le premier mouvement contient des tensions cachées, créées à la fois par des notes lentement répétées et par de subtiles touches d'harmonies surprenantes. L'*Adagio* est tout à fait extraordinaire, ses lignes mélodiques fortement heurtées et entrelacées, pleines d'intervalles abrupts, se combinent pour produire des harmonies d'une audace absolue. Le titre *Largo* du mouvement suivant est particulièrement utile, car si son début paraît innocent, sa complexité s'accroît au fur et à mesure de son développement. Le *Grave* qui suit est lui aussi surprenant, le chromatisme ascendant du début étant stoppé par une cinquième diminuée, tragiquement descendante : cinq répétitions de la phrase se chevauchant et une ligne de basse descendante conduisent à un moment magique de sérénité purcellienne : la phrase ne se termine jamais vraiment car Purcell nous entraîne dans une aimable *Canzona* animée qui caracole ici et là au moyen de motifs décoratifs ascendants et descendants ; lorsqu'elles semblent avoir joué leur rôle elles passent la main à une courte phrase de clôture plus sérieuse.

La sixième **Sonate en do majeur** met l'habileté technique en avant dès le début : on entend la ligne mélodique simple, construite elle aussi sur les cinq premières notes de la gamme, simultanément sous

forme augmentée et doublement augmentée : la mélodie est jouée à sa vitesse originale à la basse, à la moitié de cette vitesse au violon 2 et au quart de cette vitesse au premier violon ; et pourtant la texture est somptueuse, la technique de Purcell s'efface discrètement derrière la musique. La *Canzona*, qui combine des éléments de gamme et des arpèges, est également remarquable et montre une technique et une maîtrise de la musique sans faille. Mais, tandis que les entrées s'empilent de plus en plus les unes sur les autres, Purcell se lance soudain dans un de ses moments de créativité surprenants, avec un flot de chromatismes qui dégringole inexorablement de toutes les directions dans une impétuosité absolument fascinante. Après une extravagance aussi sauvage, Purcell propose, comme une douceur sucrée, un élégant *Largo* dansant ; et pour finir un léger *Allegro* s'éloigne progressivement de la scène en tourbillonnant.

La **Sonate en *mi mineur*** nous renvoie à un Purcell mélancolique avec son motif de gamme descendante et montante (on l'entend sous forme augmentée au début) réparti sur les trois instruments mélodiques, les deux violons se frottant l'un à l'autre dans des moments de morne suspension, sur un fond d'harmonie tout aussi désolée. Le thème de la *Canzona*, qui présente des écarts rythmiques et mélodiques espacés irrégulièrement, propose des échanges guillerets entre les instruments, puis, à mi-parcours, Purcell introduit un nouvel élément, une gamme chromatique descendante. Le *Largo* de forme binaire se balance dans le rythme aimablement pointé qui prévaut particulièrement dans les symphonies pour cordes des hymnes d'église, avec une deuxième partie plus étendue et développée. Le *Grave* commence par un énoncé en quatre mesures typiquement corellien qui se répète dans un registre plus aigu, mais ici, entre les mains de Purcell, il s'infléchit en une tendre introspection. Purcell indique *Vivace* pour le mouvement suivant dont le thème en trois mesures se prête bien à des irrégularités enjouées de phrasé. Mais ayant

commencé la sonate dans une veine introspective, Purcell la termine sur un riche *Adagio* où l'on retrouve indiscutablement la même mélancolie qu'au début.

À première vue la tonalité de la **Sonate en sol/majeur** semble ambiguë, car Purcell aborde étrangement son thème par la sous-dominante, tournant autour de cette note avant de révéler le véritable centre tonal du mouvement ; il ralentit par ailleurs la longueur de cette note initiale trompeuse dans certaines répétitions postérieures. Le *Poco Largo* mélodique reste cependant honnêtement régulier dans la longueur de ses phrases, et rend un aimable hommage au style français avec ses rythmes légèrement pointés. Conventionnel aussi est le mouvement fugué qui suit, son contre-sujet obéissant aux règles du genre, avec des phrases de quatre mesures bien équilibrées. Le *Grave* introduit une humeur plus sérieuse, faisant monter la tension jusqu'à ce que le plus inattendu des mouvements émerge. Avec des accents placés à des endroits surprenants, comme au hasard, les barres de mesures semblent soudain ne plus avoir de sens, et les onze croches de la contre-mélodie surgissent souvent en dehors de toute logique rythmique identifiable. C'est l'un de ces mouvements sympathiques où, si jamais un instrumentiste adopte une accentuation rythmique erronée, il a peu de chances de se rattraper avant la fin.

La **Sonate en do mineur** semble nous ramener à l'époque de William Lawes. Son premier sujet adopte des sinuosités thématiques et chromatiques, sous-tendues par l'atmosphère sombre de la tonalité et la richesse de ses couleurs. En surface le *Largo* semble gracieux, mais sous cette apparence on le sent imprégné d'une tristesse tenace. La *Canzona* est particulièrement dense harmoniquement, avec son contre-sujet décalé qui ajoute beaucoup à l'intérêt rythmique, et les nombreuses suspensions qui s'ensuivent paraissent complètement imprévisibles en regard de la mélodie de Purcell. Remarquable est

aussi l'*Adagio* qui suit : la simple figure d'ouverture à l'italienne se répète de façon conventionnelle, mais elle débouche ensuite sur un chromatisme intense à contre-courant. L'*Allegro* final nous ramène à Lawes, avec son motif pointé en forme de gigue opposé à une gamme descendante de quatre notes de plus en plus insistante.

La **Sonate en la majeur** est extrêmement contrastée : le thème hérissé de notes pointées du premier mouvement ignore royalement les barres de mesures ; il lance joyeusement sa première note syncopée parmi les instruments et se délecte du côté brillant et acéré d'une tonalité majeure à trois dièses. Le *Largo* est superbement mélodique, les violons jouant souvent ensemble d'agréables passages où ils sont décalés d'une tierce. Le *Grave* introduit une tension dramatique, mais l'expressivité du rythme pointé à l'italienne du début cède la place à une texture plus douce, les altérations chromatiques introduites par Purcell poussant la tonalité de plus en plus loin vers le bas jusqu'à ce que le thème saugrenu du *Presto* prenne le relais.

A la vue d'une tonalité foncièrement mineure les musiciens qui interprètent la musique de Purcell s'attendent en général à quelque chose de tranquille : la **Sonate en fa mineur** ne déçoit pas cette attente. Le rythme pointé de la première mesure cède bientôt la place à des notes plus égales, et le débit s'accélère lentement jusqu'à ce que les trois voix mélodiques s'entrelacent. La *Canzona* propose un thème plutôt studieux, auquel Purcell oppose un contre-sujet de gammes descendantes aux implications modales réjouissantes. Avec l'*Adagio* nous entrons dans un chromatisme extrême : Ce n'est pas que Purcell s'aventure radicalement loin de *fa mineur*, mais certains angles qu'il choisit de donner font saillie hors de la tonalité : souvent une simple altération chromatique d'un demi-ton suscite les progressions et

les inflexions harmoniques les plus stupéfiantes. Par contraste, dans le *Largo* final il se montre particulièrement mélodieux : les lignes suivent le plus souvent la gamme, bien qu'elles descendent fréquemment de presque deux octaves complètes.

Pour finir, la suite de tonalités soigneusement construite par Purcell nous amène à sa **Sonate en ré majeur**, et peut-être à l'œuvre la plus conventionnelle du recueil. Le premier mouvement explore la douceur de cette tonalité riche : et effectivement, à part au dernier temps de la première mesure du second violon, Purcell n'introduit aucune altération accidentelle, et nous restons en territoire sûr sur le plan tonal. Le thème de la *Canzona* est harmoniquement fort, et sa prolongation à la fin utilise des paires de sixièmes dont les soubresauts ajoutent à la variété et à l'intérêt mélodique : Purcell travaille les possibilités techniques, mais sans s'égarer trop loin. Le *Poco Largo* est joliment mélodique avec ses motifs de quatre mesures qui restent proches de la gamme. Le *Grave* introduit davantage de chromatisme, et à son terme ploie délicieusement les lignes dans le plus petit des emballages, les violons descendant dans les graves et la basse montant dans les aigus, jusqu'à ce qu'émerge un nouveau motif léger pour le *Presto*. L'*Allegro* final propose l'une de ces mélodies vives, aux rythmes pointés d'airs populaires qui donneraient envie aux membres de la cour de battre le rythme du pied. Purcell fait varier la rapidité des échanges et aime l'irrégularité. Mais le premier recueil imprimé d'un jeune compositeur ne pouvait pas se terminer sur cette note de légèreté. Il lui fallait une terminaison significative, et la péroration de Purcell est constituée de quatre mesures sérieuses d'un riche et fier *Adagio*.



PURCELL: TWELVE SONATAS OF THREE PARTS

Robert King

Am 28. Mai 1683 gab der 24-jährige Henry Purcell in der *London Gazette* stolz bekannt, dass seine *Sonnata's of III Parts* „vollständig fertiggestellt“ seien und ab 11. Juni von seinem Haus in der St Ann's Lane, nahe Westminster Abbey, aus an Subskribenten ausgeliefert würden. Ab Oktober seien „alle Liebhaber der Musik“ dazu eingeladen, „die neuen musikalischen Kompositionen namens Sonaten, neuerlich herausgegeben von Mr. Henry Purcell“ bei Playford and Carr in der Fleet Street zu erwerben. Die heute überlieferten Ausgaben weisen gewisse Abweichungen voneinander auf – es ist anzunehmen, dass Purcell seine Sonaten nach dem Erscheinen der Subskribenten-Exemplare und vor der Publikation der öffentlichen Ausgabe noch einmal überarbeitete, wobei er das Vorwort veränderte und einige Korrekturen vornahm.

Purcell bemühte sich offenbar sehr um das Gelingen dieser Ausgabe. Anstatt die preiswerteren beweglichen Drucktypen verwenden zu lassen, beauftragte er Thomas Cross Junior damit, seine Ausgabe zu gravieren (es handelt sich dabei um eine der ersten dokumentierten Arbeiten von Cross als Kupferstecher). Purcell widmete den Zyklus dem englischen König, Charles II., und erklärte, dass diese Kompositionen „die unmittelbaren Ergebnisse der königlichen Gunst Eurer Majestät und Huld mir gegenüber“ seien. Charles II. hatte Purcell tatsächlich besonders gefördert, indem er ihn 1677 (als Purcell erst 18 Jahre alt war) zum Nachfolger von Matthew Locke als Composer-in-Ordinary für die Violinen und später zum Organisten sowohl der Westminster Abbey als auch der Chapel Royal ernannt hatte.

Zu Beginn der 1680er Jahre scheint Purcell recht viel Zeit darauf verwendet zu haben, Instrumentalsonaten zu komponieren. Wenn Purcell sich mit einem neuen musikalischen Konzept auseinandersetzte, war er

bekanntermaßen außerordentlich produktiv und die Werke flossen förmlich aus seiner Feder. In seinen frühen geistlichen Kompositionen (Meisterwerke wie etwa *My beloved spake* oder *Blow up the trumpet*, die er in seiner Jugend komponierte) bewies er bereits einen erstaunlichen melodischen und harmonischen Erfindungsreichtum sowie eine hochentwickelte technische Fertigkeit. Mit dieser bemerkenswerten Kunstfertigkeit wandte er sich nun also offenbar der Komposition von Instrumentalwerken zu. Wenn man die *Twelve Sonatas of Three Parts*, 1683 herausgegeben, mit den *Ten Sonatas in Four Parts* (1697 von Purcells Witwe Frances herausgegeben) miteinander vergleicht, so kann man aufgrund der stilistischen Parallelen wohl davon ausgehen, dass sie etwa in derselben Zeit entstanden sind. Der Hof zog sich zur Sommerpause stets nach Newmarket zurück und die Hofmusiker waren währenddessen von ihren Pflichten befreit – es ist gut möglich, dass der jugendliche Purcell die Ruhe dieser Monate nutzte, um sein neues Vorhaben zu beginnen.

Ein weiterer Hinweis auf die mögliche Entstehungszeit findet sich in dem Vorwort zu dem Zyklus von 1683, in dem Purcell angibt, dass die Werke „viel eher in der Welt“ gewesen wären, „doch dass er es nun für angebracht hielt, den gesamten Generalbass gravieren zu lassen, was er zunächst durchaus nicht geplant“ habe. Anlass zu dieser Revision, die die Komposition einer separaten Generalbasssstimme mit sich brachte, mag die Veröffentlichung von Corellis erstem Band seiner *Sonate da chiesa* (1681 in Rom – und man darf wohl annehmen, dass er bald darauf auch in England erhältlich war) geliefert haben, der Divergenzen zwischen der instrumentalen Bassstimme und der Generalbasssstimme aufwies. Möglicherweise hatte Purcell also seine eigenen Sonaten bereits vor 1681 komponiert und sich angesichts dieser neuen Entwicklungen aus Italien dann dazu entschieden, sie zu überarbeiten.

Die Ergänzung dieser halb-selbstständigen vierten Stimme, die Purcell zufolge „für die Orgel oder das Cembalo“ geeignet sei, bringt eine wesentliche Verschiebung der Anlage und des Klangbilds der Sonaten mit sich. Die Ausschmückungen der Bassgambe sind fast ebenso reichhaltig wie die der beiden Violinstimmen, während die Generalbassstimme sich langsamer bewegt und die harmonische Grundlage des Ensembles verstärkt und intensiviert (besonders, wenn sie auf der Orgel gespielt wird, was sich für die meisten Sonaten anzubieten scheint). Purcells Sonaten sind keine modernisierte Fassung der alten Gambenfantasien, wie etwa Purcells Mentor Matthew Locke oder John Jenkins sie komponierte, noch der Suiten von William Lawes. Mit gesteigertem harmonischen Ausdruck, der nicht nur wunderbar individuell, sondern auch im Einsatz von Dissonanzen und Zuspitzungen sorgfältig ausgestaltet ist, mit melodischen Linien, die von der Klage bis hin zum kühn Kantigen eine riesige Ausdruckspalette besitzen, präsentiert sich hier die neue englische Sonate.

Purcells fließende Melodik und einfallsreiche Harmonik werden von einem tiefen Verständnis der Kompositionstechnik untermauert, welches er sich durch das sorgfältige Studium von drei Generationen englischer Komponisten angeeignet hatte. In dem sogenannten Fitzwilliam-Manuskript (MS 88) des Komponisten können Purcells Abschriften von Werken der großen englischen Polyphonisten wie etwa Orlando Gibbons, William Byrd, Thomas Tallis und William Mundy betrachtet werden. Neben seinem Studium der alten Meister erlebte er zudem die außergewöhnliche musikalische Blütezeit mit, welche die Restauration des Königshauses begrüßte: Erfahrene Komponisten, die das Interregnum überlebt hatten, so etwa Matthew Locke (1621/22-1677), Orlando Gibbons' Sohn Christopher Gibbons (1615-1676) und John Jenkins (1592-1678) traten noch einmal in den Vordergrund. Ihr Wissen wurde „live“ an die nächste Generation, angeführt von Pelham Humfrey (1647-1674) und John Blow (1649-1708), weitergegeben. Für

Purcell sollte diese musikalische Fusion dreier Generationen hervorragender englischer Komponisten, der anhaltende musikalische Enthusiasmus ob der Restauration der Monarchie, die sich einstellende Begeisterung, wenn die neuesten Werke aus Frankreich und Italien in England ankamen, und die genuine Musikliebe, die von Charles II. gepflegt und gefördert wurde, eine wirkungsvolle Grundlage für einen außergewöhnlichen, hochindividuellen Musikstil bieten.

Dass die Sonaten für sein Publikum ein neues Konzept darstellten, wird aus Purcells Anmerkungen in seinem Vorwort „An den Leser“ deutlich. Purcell schreibt, dass seine Werke „eine gerechte Imitation der berühmtesten italienischen Meister“ seien, und dass er „die Ernsthaftigkeit und Feierlichkeit dieser Art Musik en vogue“ zu bringen gedenke. Er warnt den potenziellen Käufer, dass seine Werke „kühn und gewagt“ seien und weist auf seine „Ungeschicktheit in der italienischen Sprache“ hin (wobei er erklärt, dass das an „der Unglückseligkeit seiner Ausbildung“ läge, die „nicht allein ihm zuzuschreiben“ sei). Er empfiehlt den englischen Musikern „die Kraft der italienischen Noten“ und die „Eleganz ihrer Kompositionen“. Schließlich liefert er nützliche Hinweise bezüglich der Tempi: *Adagio* und *Grave* seien „eine sehr langsame Bewegung“, *Presto*, *Largo*, *Poco Largo* oder *Largo* seien von „mittlerer Geschwindigkeit“, während *Allegro* und *Vivace* „sehr zügig, rasch oder schnell“ seien. Dass Purcell die italienischen Tempoangaben derart erklären muss, lässt darauf schließen, dass zumindest einige englische Musiker mit derartigen Termini nicht vertraut waren.

Purcells Zyklus weist eine sorgfältig konstruierte Tonartenstruktur und -abfolge auf. In den zwölf Sonaten werden Dur- und Molltonarten abgewechselt, wobei die ersten acht Sonaten gemäß einer aufsteigenden Terzfolge angelegt sind (hier alternieren zudem kleine und große Terzen). Auf die erste Sonate in g-Moll folgt also eine in B-Dur, dann d-Moll, F-Dur, a-Moll, C-Dur, e-Moll und schließlich wird in der achten Sonate G-Dur erreicht. Die Abfolge der kleinen/ großen Terzen muss dann behutsam unterbrochen werden, um nicht in zu entlegene Tonarten zu entgleiten. Die neunte Sonate steht daher in c-Moll, woraufhin die Terzen abwärts gerichtet sind: es folgen A-Dur, f-Moll und schließlich D-Dur. Doch ist nicht nur die Tonartenabfolge sorgfältig strukturiert. Obwohl die Sonaten alle im 4/4-Takt beginnen, gibt Purcell in den jeweils ersten Sätzen keinerlei Tempobezeichnungen an (das *Adagio* in der zwölften und letzten Sonate erscheint nur in der zweiten Violinstimme) – und alle Anfangssätze sind völlig unterschiedlich gestaltet, doch nicht nur die: In den insgesamt rund 60 Sätzen der Sammlung findet sich nicht einmal ein Anflug von Wiederholung – stattdessen wartet dieser ungeheuer originelle Komponist mit immer neuen und stets abwechslungsreichen Ideen auf.

Während die *Sonatas in Four Parts* von Purcells Witwe nach dem Tod des Komponisten in einer eher beliebigen Abfolge zusammengestellt wurden, ist der erste Satz der **Sonate in g-Moll** die von Purcell ausgewählte Einleitung zu seinem sorgfältig gegliederten Zyklus von zwölf Sonaten. Ein relativ schlichtes, aber ernstes Motiv, welches lediglich die ersten fünf Töne der Tonleiter umfasst, wird mit bemerkenswert dichter Imitation entwickelt, steigt und fällt, erreicht Zustände der An- und Entspannung, wobei das übergeordnete Charakteristikum stets die für Purcells melodischen und harmonischen Ausdruck so

zentrale Melancholie ist. Das folgende *Vivace* ist kantiger gestaltet, obwohl Purcell sich noch insofern zurückhält, als dass er ein diatonisches viertaktiges Thema gestaltet, das sehr sequenzorientiert ist – ebenso wie in den italienischen Sonaten, die ihm als Inspiration und Vorbild dienen. Im ersten *Adagio* des Zyklus kommt Purcell allerdings mit einer vorherrschenden seufzenden, abwärts gerichteten verminderten Quint seiner eigenen Domäne näher. Ein weiterer Vorstoß in die Unabhängigkeit von italienischen Vorbildern stellt sich mit dem *Presto* ein: die Abstände zwischen den thematischen Imitationen werden zusehends eigensinnig, die Bassgambe bewegt sich von der Sicherheit ihrer akkordischen Kollegen weg und köstliche harmonische Details (so etwa eine Anspielung auf die sogenannte „English cadence“, wie sie von Tallis und seinen Zeitgenossen verwendet und später von Locke und dessen Umfeld weitergeführt wurde) treten allmählich in den Vordergrund: nach nur wenigen Minuten hat Purcell sein Publikum über die Alpen und den Ärmelkanal nach England geführt. Das abschließende *Largo* steht im Dreiertakt und nimmt die Zwischenaktmusiken vorweg, die später eine so wichtige Rolle in Purcells Theatermusik spielen sollten.

Die **Sonate in B-Dur** ist, wie man es wohl bei der ersten Dursonate erwarten würde, sonnigeren Gemüts. Im ersten Satz ist die Bassgambe zuweilen auffällig unabhängig vom Continuo, so dass hiermit eine dritte Melodiestimme erklingt. Außerdem findet Purcell Vergnügen daran, ein weiteres seiner Markenzeichen einzuführen, nämlich die Augmentation des Themas, was in verschiedenen Stimmen und verschiedenen Tempi zu hören ist. Ein schlichtes melodisches *Largo* repräsentiert den ersten der Sätze, die im Canzona-Stil komponiert sind – mit italienischem Rhythmus und entsprechender Satztechnik, jedoch mit einem hinzugefügten fanfarenartigen Thema, das in das Ensemble eingestreut ist und in unregelmäßigen Abständen erklingt: die beiden Geigen liegen zu Beginn fünf Schläge auseinander und die Gambe setzt sieben Schläge später ein. Purcell führt die unkonventionelle Satztechnik mit Genuss fort und hält jeweils einen Abstand von mindestens einem bis zu höchstens sieben Schlägen ein. Die ersten sechs Takte des

Adagio könnten aus der Feder Corellis stammen, doch führt ein chromatisch absteigender Ton in der zweiten Geige wieder in die melancholische Welt Purcells. Die ersten sechs Takte des folgenden *Vivace* könnten ein *Concerto grosso* von Corelli sein, allerdings ist die Verlockung der Chromatik, diesmal in Violin- und Bassstimmen gleichzeitig (und in Gegenbewegung) zu groß, ebenso die unregelmäßigen Einsätze in unterschiedlichen Abständen: der offenbare Kampf zwischen Konvention und Rebellion macht diesen Satz besonders faszinierend. Die abschließende Gigue demonstriert wiederum Purcells meisterhafte Beherrschung der Imitation; die Einsätze wetteifern immer mehr miteinander, bis Purcell in einem kurzen Epilog für Ordnung sorgt.

Der Beginn der **Sonate in d-Moll** präsentiert drei Versionen eines ernsthaften und leidenschaftlichen Themas, wobei die letzte in ein beschaulicheres *Adagio* ausgedehnt ist, in dem ein fallender, lombardischer (umgekehrt punktierter) Rhythmus eine wichtige Rolle spielt. Das Thema der *Canzona* ist eine ausgeschmückte, abwärts gerichtete Tonleiter, deren Gegenthema eine reine absteigende, jedoch stark synkopierte Tonleiter ist, was für Vorhalt und Auflösung auf jedem Schlag sorgt. In der Mitte richtet sich die Tonleiter in die entgegengesetzte Richtung, Chromatik und Synkopen nehmen immer mehr überhand, bis Harmonik und Rhythmus einem wunderbaren musikalischen Wirrwarr nahe zu kommen scheinen. Purcell festigt die Musik schließlich mit einem Orgelpunkt, doch selbst dann ergeben sich noch diverse Gelegenheiten zur radikalen Erschließung von Tonleitern. Nach diesem intensiven, dichten Gewebe sorgt das *Poco Largo* für Entspannung; die sanfte Melodie hat einen Sarabande-artigen Charakter. Purcells Erkundungen der musikalischen Möglichkeiten absteigender Tonleitern sind allerdings noch nicht abgeschlossen – es schließt sich ein geschäftiges *Allegro* an. Der Beginn ist relativ konventionell und die Gegenmelodie ist am französischen Stil orientiert, doch in der Engführung (mehrere

Themeneinsätze auf engem Raum) ergibt sich eine weniger konventionelle Sogwirkung und das Hinzufügen eines weiteren kurzen Themas, welches einen absteigenden Dreiklang enthält, verleiht dem Ganzen extra Würze – in den Schlusstakten werden alle drei Elemente triumphierend miteinander kombiniert.

Die vierte **Sonate in F-Dur** ist möglicherweise als Gegengewicht zu der Komplexität der vorangegangenen Sonate gedacht – die Anlage ist nicht so offensichtlich radikal und die Durtonart übt zudem einen beruhigenden Einfluss aus. Der melodische Beginn ist, wie Purcell in seinem Vorwort angekündigt hatte, eine „gerechte Imitation“ seiner inspirierenden italienischen Meister. Die folgende *Canzona* weist ebenfalls eine konventionellere Anlage auf, wobei das Thema gewisse Ähnlichkeit mit der Melodie besitzt, die als „The Old Hundredth“ bekannt ist und 1562 in Großbritannien erstmals in John Days *Whole Booke of Psalmes* herausgegeben wurde und zu Purcells Zeiten noch wohlbekannt war. Das *Poco Largo* ist ebenfalls äußerst gefällig, auch wenn sich hier einige kleine Purcell'sche Besonderheiten finden. Die kontrapunktische Genialität des Komponisten kommt wieder mehr in dem geschäftigen *Allegro* zum Ausdruck, doch selbst hier scheint Purcell sich zurückzuhalten. Der letzte Satz ist ein wunderschönes Beispiel dafür, wie Purcell aus einem schlichten Thema (dessen Melodie jedoch die typisch englische erniedrigte Septime enthält) eine meisterhafte, fesselnde Struktur mit absteigenden Figuren errichtet, die schließlich umgekehrt werden, so dass am Ende optimistisch aufsteigende Tonleitern erklingen.

Die fünfte **Sonate in a-Moll** ist etwas ganz anderes – intensiver und harmonisch kühner. Der erste Satz scheint zunächst täuschend herkömmlich, unter der Oberfläche bauen sich allerdings sowohl durch langsame Tonrepetitionen als auch subtile, unkonventionelle harmonische Wendungen allerlei

Spannungen auf. Das *Adagio* ist sehr ungewöhnlich; die äußerst kantigen und ineinandergreifenden melodischen Linien sind voller zerklüfteter Intervalle und ergeben gewagte Harmonien. Die Bezeichnung *Largo* des folgenden Satzes ist besonders hilfreich, da der Beginn harmlos scheint, der Satz jedoch an Komplexität zunimmt. Das *Grave* ist ein weiterer erstaunlicher Satz, in dem die aufsteigende chromatische Anfangsgeste von einer tragisch fallenden, verminderten Quint angehalten wird: fünf einander überlappende Wiederholungen der Phrase und eine fallende Basslinie führen zu einem zauberhaften Moment Purcell'scher Stille – eine Phrase, die nie richtig endet, da Purcell in eine eifrige *Canzona* hinüberleitet, die mit nach oben und unten gerichteten tonleiterhaften Motiven dahinjagt. Wenn diese ein Ende gefunden haben, werden sie von einer ernsteren, kurzen Schlussfigur überholt.

Die sechste **Sonate in C-Dur** beginnt sofort mit einem technischen Kunstgriff: die schlichte Melodielinie, wiederum aus den ersten fünf Tonleitertönen konstruiert, ist gleichzeitig augmentiert und doppelt augmentiert (in der Bassstimme erklingt die Melodie im Originaltempo, in der zweiten Violine im halben Tempo und in der ersten Violine im Viertelt tempo) und doch ist das Klangbild üppig: Purcells Technik verbirgt sich dezent hinter der Musik. Die *Canzona* ist ebenso bemerkenswert; das Thema (dem Arpeggien sowie Tonleitern zugrunde liegen) ist sowohl musikalisch als auch technisch in vollendeter Weise konstruiert. Wenn jedoch die Einsätze immer schneller aufeinander folgen, wirft Purcell plötzlich einen seiner kreativen Einfälle ein, so dass hier chromatische Passagen von überall hereinstürzen – diese Impulsivität ist absolut unwiderstehlich. Nach dieser extravaganten Geste wartet Purcell mit einem sanften, elegant tänzelnden *Largo* als Sorbet auf und lässt darauf ein leichtes *Allegro* folgen, das am Ende in die Ferne flattert.

Mit der **Sonate in e-Moll** kehren wir zu Purcells Melancholie zurück; das ab- und aufwärts gerichtete Tonleitermotiv (das zu Beginn in Augmentation erklingt) ist auf alle drei Melodieinstrumente verteilt, wobei sich die beiden Violinen mit trostlosen Vorhalten aneinander reiben und von verzweifelten Harmonien begleitet werden. Die rhythmisch und melodisch unregelmäßigen Einsätze des *Canzona*-Themas lassen spielerische Gesten zwischen den Instrumenten aufkommen; in der Mitte führt Purcell mit einer absteigenden chromatischen Tonleiter ein weiteres Element ein. Das zweiteilige *Largo* schlendert mit behutsamen Punktierungen dahin, die sonst besonders häufig in den Streichersymphonien der Kirchen-Anthems auftreten; die zweite Hälfte ist ausgedehnt und weiter ausgearbeitet. Das *Grave* beginnt mit einer viertaktigen Figur, die von Corelli stammen könnte, in höherer Lage wiederholt wird und sich dann jedoch – in Purcell'scher Manier – sanfter Introspektion zuwendet. Purcell weist *Vivace* für den nächsten Satz an, dessen dreitaktiges Thema sich gut für die spielerischen Unregelmäßigkeiten in der Phrasierung eignet. Nachdem Purcell die Sonate jedoch in melancholischer Weise begonnen hat, schließt er sie nun mit einem klangvollen *Adagio* ab, das mehr als einen Anflug jenes Kammers besitzt.

Auf den ersten Blick erscheint die Tonart der **Sonate in G-Dur** uneindeutig, da Purcell das Thema originellerweise in der Subdominante beginnen und um diesen Ton herumkreisen lässt, bevor er das wahre tonale Zentrum des Satzes offenbart; zudem verkürzt er in darauf folgenden Wiederholungen die Länge jenes trügerischen Anfangstons. Das melodische *Poco Largo* hat allerdings regelmäßige Phrasenlängen und erinnert mit seinen leicht punktierten Rhythmen an den französischen Stil. Auch der darauffolgende fugale Satz ist konventionell gehalten – das Gegenthema entspricht ganz den kontrapunktischen Regeln und die viertaktigen Phrasen sind wohlausgewogen. Im *Grave* stellt sich eine ernstere Stimmung ein und Spannung wird aufgebaut, bis ein völlig unerwarteter Satz in Erscheinung tritt. Taktstriche scheinen plötzlich irrelevant, Akzente werden scheinbar willkürlich umher geworfen und die elf Sechzehntelnoten der

Gegenmelodie erklingen oft ohne einen spürbaren ersten Schlag. Es ist dies einer jener wunderbaren Sätze, in die ein Instrumentalist, so er sich einmal im Rhythmus vertut, kaum wieder hinein finden kann.

Die **Sonate in c-Moll** scheint auf die Ära von William Lawes zurückzublicken. Das Anfangsthema windet sich chromatisch dahin und wird von einer dunkel getönten Tonart mit reichen Klangfarben begleitet. Die Oberfläche des *Largo* erscheint lieblich, doch darunter klingt eine durchdringende Traurigkeit nach. Die *Canzona* ist harmonisch besonders dicht gearbeitet, wobei das synkopierte Gegenthema für interessante rhythmische Figuren sorgt; die sich daraus ergebenden Vorhaltsketten sind zusammen mit Purcells Melodieführung alles andere als berechenbar. Ebenfalls bemerkenswert ist das darauffolgende *Adagio*: die schlichte, italienisch anmutende Eröffnungsfigur wird in konventioneller Weise wiederholt, dann jedoch mit intensiver Chromatik in Gegenbewegung erweitert. Das abschließende *Allegro* besinnt sich wiederum auf Lawes, wobei das gigueartige punktierte Motiv gegen eine zunehmend durchdringende, absteigende Vierton-Tonleiter gesetzt ist.

In völligem Kontrast dazu steht die **Sonate in A-Dur**: das spitz punktierte Thema des ersten Satzes verläuft weitgehend unabhängig vom Taktmaß, wirft seinen ersten synkoptierten Ton fröhlich ins Geschehen und genießt den Glanz einer Kreuztonart in Dur. Das *Largo* ist wunderschön melodisch, wobei die Violinen oft in Terzen spielen. Im *Grave* wird es etwas dramatischer, doch die italienisch anmutende, punktierte Anfangsfigur geht schon bald in eine glattere Textur über. Durch chromatische Alterationen zieht Purcell die Tonalität immer weiter in die Tiefe, bis das zerstreute *Presto*-Thema durchbricht.

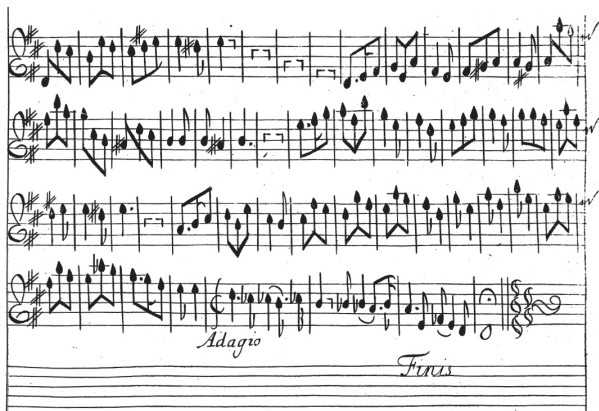
Der Anblick einer ernsten Molltonart ruft bei Interpreten der Musik Purcells meist eine gewisse stille Erwartungshaltung hervor – die **Sonate in f-Moll** bildet in dieser Hinsicht keine Ausnahme. Der punktierte Rhythmus des ersten Taktes geht schnell in gleichwertigere Notenwerte über und die Strömungsgeschwindigkeit zieht langsam an, bis alle drei Melodiestimmen umeinander schweifen. Die *Canzona* stellt ein recht betriebsames Thema vor, welches Purcell mit einem absteigenden Tonleiter-Gegenthema kontrastiert; dabei findet er hörbar Gefallen an den sich ergebenden modalen Wendungen. Mit dem *Adagio* begeben wir uns in extreme chromatische Gegenden: es ist nicht so sehr die Distanz, die Purcell von f-Moll aus zurücklegt, sondern es sind die harmonischen Winkel, die er aus der Tonart herausragen lässt, oft durch chromatische Alteration, die absolut außergewöhnliche harmonische Fortschreitungen und Wendungen mit sich bringen. Im Gegensatz dazu ist das abschließende *Largo* ausgesprochen melodios ausgestaltet: die Stimmen bewegen sich fast ausschließlich in Skalen, auch wenn sie mehrfach um fast zwei ganze Oktaven in die Tiefe steigen.

Schließlich führt uns Purcells sorgfältig strukturierte Tonartenabfolge zu seiner **Sonate in D-Dur** – das vielleicht konventionellste Werk dieser Sammlung. Im Eröffnungssatz wird die Lieblichkeit dieser reichhaltigen Tonart ausgekostet – und mit Ausnahme des letzten Schlags im ersten Takt der zweiten Violinstimme gibt Purcell nicht ein Vorzeichen an und wir bleiben in sicherem tonalen Gebiet. Das Thema der *Canzona* hat starke Harmonien und in der angefügten Verlängerung erklingen Sextsprünge, die für Abwechslung sorgen: Purcell schöpft die technischen Möglichkeiten aus, ohne dabei zu radikalen Mitteln zu greifen. Das *Poco Largo* ist wunderschön melodisch gearbeitet und auf einer Reihe von viertaktigen Phrasen aufgebaut, wobei die Melodielinien hauptsächlich in Skalenbewegungen verlaufen. Das *Grave* ist chromatischer gesetzt und legt gegen Ende die einzelnen Linien in kleine Päckchen zusammen, wobei die

Violinen abwärts und die Bassstimme aufwärts gerichtet sind, bis ein luftiges neues Motiv hervortritt und das *Presto* einleitet. Im abschließenden *Allegro* erklingt eine jener lebhaften, volksmusikartigen punktierten Melodien, die sicherlich auch bei Hofe mitreißend wirkte. Purcell variiert das Tempo der musikalischen Austausche und genießt die Unregelmäßigkeiten. Mit derartiger Leichtigkeit konnte der junge Komponist allerdings nicht seinen ersten gedruckten Werkzyklus beschließen. Ein gewichtiges Ende war hier vonnöten und Purcells Schlusswort ist ein viertaktiges, volltönendes und stolzes *Adagio*.

© Robert King 2015

Übersetzung: Viola Scheffel



TO THE KING. ~

May it please yo^r Maj^{ty} /

*I had not assum'd the confidence of laying y^e following
Compositions at your Sacred feet; but that (as they are
the immediate Results of your Majesties Royall
favour, and benignity to me (which have made me -
what I am) so, I am constrain'd to hope, I may presume,
amongst Others of your Majesties over-oblig'd and alto-
gether undeserving Subjects, that your Maj^{ty} will with
your accusom'd Clemency, Vouchsafe to Pardon the best
Endeavours of*

*Yo^r Maj^{ties}
Most Humble and
Obedient Subject and Servant*

H. Purcell