

BACH-ABEL SOCIETY



BACH-ABEL SOCIETY

LES OMBRES

Margaux Blanchard viole de gambe • **Sylvain Sartre** flûte traversière
Fiona McGown mezzo-soprano • **Théotime Langlois de Swarte** violon
Justin Taylor pianoforte • **Hanna Salzenstein** violoncelle*

JOHANN CHRISTIAN BACH

6 Quartets, Op. 8

Quartet No. 2 in D major (W.B 52)

- | | |
|----------------------------|------|
| 1 - Andante | 3'43 |
| 2 - Rondeau: Allegro assai | 2'46 |

CARL FRIEDRICH ABEL

27 Pieces for Bass Viol

- | | |
|---|------|
| 3 - <i>[Prelude] in D major</i> (WKO 194) | 1'56 |
|---|------|

FRANZ JOSEF HAYDN

A selection of Original Scots Songs in Three Parts, the Harmony by Haydn, Volume 2

- | | |
|----------------------|------|
| 4 - « Mary's Dream » | 6'09 |
|----------------------|------|

CARL FRIEDRICH ABEL

Zehn Sonaten für Viola da Gamba und Basso continuo (Maltzan Collection)

Sonata in C minor (A2:60A)

- | | |
|-------------|------|
| 5 - Allegro | 4'10 |
| 6 - Adagio | 2'53 |
| 7 - Vivace | 3'07 |

FRANZ JOSEF HAYDN

A selection of Original Scots Songs in Three Parts, the Harmony by Haydn, Volume 2

- | | |
|------------------------------|------|
| 8 - « John Anderson, My Jo » | 2'16 |
|------------------------------|------|

JOHANN SAMUEL SCHRÖTER

Two Harpsichord Quintets, Op. 1 (IJS 2)

Quintet in C major

- 9 - Allegro 5'36
- 10 - Largo 5'56
- 11 - Allegro 4'21

CARL FRIEDRICH ABEL

27 Pieces for Bass Viol

- 12 - *[Prelude] in D minor* (WK 205) 2'13

JOHANN SAMUEL SCHRÖTER

Six sonates d'airs choisis, Op.7

Sonate VI

- 13 - Allegro ma non troppo 5'05

CARL FRIEDRICH ABEL*Quartet in G major* (WKO 227)

- 14 - Allegro moderato 7'50
- 15 - Adagio ma non troppo ** 3'53
- 16 - Allegretto 2'46

JOHANN CHRISTIAN BACH

Six violin sonatas, Op.16

Sonata No. 3 in C major (W.B 12)

- 17 - Tempo di Minuetto 3'06

FRANZ JOSEF HAYDN

A selection of Original Scots Songs in Three Parts, the Harmony by Haydn, Volume 2

- 18 - « I Love My Love In Secret » 1'41

* Quintette de Schröter

** Extrait de *Sonata a due flauti o violini e violoncello*, Op. 3, No. 1

Mary's Dream

*The moon had climb'd the highest hill,
Which rises o'er the source of Dee
And from the eastern summit shed
Her silver light on tow'r and tree;
When Mary laid her down to sleep,
Her thoughts on Sandy far at sea;
When soft and low a voice was heard,
"O Mary weep no more for me!"*

*She from her pillow gently rais'd
Her head, to ask who there might be ?
She saw young Sandy shiv'ring stand,
With visage pale and hollow eye:
"O, Mary dear! Cold is my clay,
"It lies beneath a stormy sea;
"Far, far from thee, I sleep in death,
"So, Mary, weep no more for me!"*

*"Three stormy nights, and stormy days,
"We toss'd upon the raging main;
"And long we strove our bark to save,
"But all our striving was in vain.
"Ev'n then, when horror chill'd my blood,*

*"My heart was fill'd with love for thee,
"The storm is past, and I at rest,
"So, Mary, weep no more for me!*

*"O! maiden dear, thyself prepare,
"We soon shall meet upon that shore,
"Where love is free from doubt and care,
"And thou and I shall part no more."
Loud crow'd the cock, the shadow fled,
No more of Sandy could she see,
But soft the passing spirit said,
"Sweet Mary, weep no more for me!"*

John Lowe (1750-1798)

John Anderson, My Jo

*John Anderson, my jo, John,
When we were first acquaint,
Your locks were like the raven,
Your bonny brow was brent:
But now your brow is bald, John,
Your locks are like the snaw;
But blessings on your frosty pow,
John Anderson, my jo.*

*John Anderson, my jo, John,
We clamb the hill thegither;
And mony a canty day, John,
We've had wi' ane anither:
Now we maun totter down, John,
And hand in hand we'll go,
And sleep thegither at the foot,
John Anderson, my jo.*

Robert Burns (1759-1796)

I Love my Love in Secret

*My Sandy gied to me a ring,
was a' beset wi' diamonds fine,
But I gied him a better thing,
I gied my heart in pledge o' his ring.*

*My Sandy O, my Sandy O!
my bonny, bonny Sandy O!
Tho' the love that I owe
To thee I dare na show,
Yet I love my love in secret, my Sandy O!*

*My Sandy brak a piece of gow'd,
While down his cheeks the saut tears row'd,
He took a hauf and gied it me,
And I'll keep it till the hour I die.*

*My Sandy O, my Sandy O!
my bonny, bonny Sandy O!
Tho' the love that I owe
To thee I dare na show,
Yet I love my love in secret, my Sandy O!*

Robert Burns (1759-1796)

Le rêve de Mary

*La lune avait gravi la plus haute colline
Qui s'élève au-dessus de la source du Dee,
Et du sommet, elle répandait depuis l'est
Sa lumière argentée sur la tour et sur l'arbre,
Quand Marie pour dormir se mit au lit,
Ses pensées tournées vers Sandy, au loin
sur la mer ;
Douce et basse alors se fit entendre une voix :
« Ô Mary, ne pleure plus pour moi ! »*

*De son oreiller, elle leva doucement
La tête pour demander qui était là ?
Et vit le jeune Sandy se tenir frissonnant,
Le visage blême et l'œil creux :
« Oh Mary, ma chérie ! Froide est l'argile dont
je fus fait,
Elle git au fond d'une mer déchaînée ;
Loin, bien loin de toi, je dors dans la mort,
Mary, ne pleure donc plus pour moi ! »*

*« Trois nuits de tempêtes, trois jours de tempêtes,
Nous avons été ballottés sur l'océan enragé,
Et nous avons lutté longtemps pour sauver
notre barque,
Mais tous nos efforts furent vains.
Même alors, quand la terreur glaçait mon sang,
Mon cœur était plein d'amour pour toi.
La tempête est passée, et je repose,
Mary, ne pleure donc plus pour moi ! »*

*« Ô chère jeune fille ! Prépare-toi,
Nous nous reverrons bientôt sur cette rive
Où l'amour est exempt de doute et d'inquiétude,
Et toi et moi ne serons plus jamais séparés. »
Le coq chanta d'une voix forte, l'ombre
s'évanouit ;
Elle ne distinguait plus rien de Sandy,
Mais tendrement, l'esprit dit en passant :
« Douce Mary, ne pleure plus pour moi ! »*

John Lowe (1750-1798)

John Anderson, mon chéri

*John Anderson, mon chéri, John,
Quand nous nous sommes connus,
Tes cheveux étaient comme le corbeau,
Ton beau front était élevé :
À présent, ton front est chauve, John,
Et tes cheveux ressemblent à la neige ;
Mais bénie soit ta tête couverte de givre,
John Anderson, mon chéri.*

*John Anderson, mon chéri, John,
Ensemble nous avons gravi la colline
Et plus d'un jour heureux, John,
L'un avec l'autre nous avons passé :
Voici qu'il nous faut descendre, tout
chancelants, John,
Main dans la main nous partirons
Et dormirons ensemble au pied [de la colline],
John Anderson, mon chéri.*

Robert Burns (1759-1796)

J'aime mon amour en secret

*Mon Sandy m'a donné une bague
Sertie de beaux diamants,
Mais je lui ai donné mieux encore,
Je lui ai donné mon cœur en gage pour sa
bague.*

*Oh mon Sandy, oh mon Sandy !
Oh mon beau, mon beau Sandy !
Même si je n'ose montrer
L'amour que je te porte,
J'aime en secret mon amour, oh mon Sandy !*

*Mon Sandy a brisé une pièce d'or,
Et sur ses joues roulaient les larmes salées,
Il en a pris une moitié et me l'a donnée
Et je la garderai jusqu'à l'heure de ma mort.*

*Oh mon Sandy, oh mon Sandy !
Oh mon beau, mon beau Sandy !
Même si je n'ose montrer
L'amour que je te porte,
J'aime en secret mon amour, oh mon Sandy !*

Robert Burns (1759-1796)
Traduction : Laurent Cantagrel

Marys Traum

*Der Mond hatte den höchsten Hügel erklommen,
der sich über die Quelle des Dee erhebt
und warf vom östlichen Gipfel
sein silbernes Licht auf Turm und Baum.
Als Mary sich zum Schlafen niederlegt',
ihre Gedanken weilend bei Sandy
weit auf dem Meer,
da zart und leise eine Stimme zu vernehmen war,
„O Mary, wein' um mich nicht mehr!“*

*Sie hob von ihrem Kissen sanft
ihr Haupt, zu fragen, wer da wohl sei?
Sie sah den jungen Sandy, wie er sich schüttelt,
mit bleichem Gesicht und hohlem Auge:
„Oh, liebe Mary! Kalt ist mein' irden Hülle,
sie liegt unter einem stürmischen Meer;
weit, weit weg von dir schlaf' ich im Tod,
drum, Mary, wein' um mich nicht mehr!“*

*„Drei stürmische Nächte
und stürmische Tage lang
wir trieben auf dem wütenden Meer,
und lange versuchten wir,
zu retten unsere Barke,
doch all unser Streben war vergebens.
Selbst dann, als das Grauen mein Blut gefror,
war mein Herz von Liebe zu dir erfüllt,
der Sturm ist vorüber, und ich ruhe,
drum, Mary, wein' um mich nicht mehr!“*

*„Oh, liebe Maid, bereit' dich vor,
wir werden bald
an jenem Ufer uns dort treffen,
wo die Liebe frei von Zweifel ist
und auch ohne Gram,
und du und ich uns nicht mehr trennen.“
Laut kräht' der Hahn, der Schatten wich,
von Sandy sah sie gar nichts mehr,
doch sanft sprach der Geist, der vorüberging,
„Süße Mary, wein' um mich nicht mehr!“*

John Lowe (1750-1798)

John Anderson, mein Liebster

*John Anderson, mein Liebster, John,
als wir einander zuerst trafen,
wie rabenschwarz da war dein Haar,
und wie glatt und hochgewölbt deine Stirn!
Doch jetzt ist sie kahl,
John, und schneeweiß ist dein Haar,
doch Segen deinem frostig-kühlen Haupte sei,
John Anderson, mein Liebster.*

*John Anderson, mein Liebster, John,
hügelan stiegst du mit mir,
und manch heitern Tag, John,
zusammen hatten wir.
Nun müssen stolpern wir den Büchel hinab,
John, und Hand in Hand wir gehen!
Und an seinem Fuße
gemeinsam werden ruhen wir,
John Anderson, mein Liebster!*

Robert Burns (1759-1796)

Ich liebe meinen Liebsten heimlich

*Mein Sandy gab mir einen Ring,
ein feiner Diamant schmückte ihn,
dafür er von mir Besseres empfing,
denn ich gab ihm mein Herz
als Pfand für seinen Ring.*

*Mein Sandy, oh, mein Sandy, oh!
Mein prächt'ger, prächt'ger Sandy, oh!
Kann ich dir auch meine Liebe zeigen nicht,
so lieb ich dich doch ganz heimlich,
mein Sandy, oh!*

*Mein Sandy brach eine Münze aus Gold,
während ihm die Salztränen
herab die Wangen rannen.
Er nahm eine Hälfte und gab sie mir,
und bis zu meiner Todesstunde
behalten werd' ich sie!*

*Mein Sandy oh, mein Sandy, oh!
Mein prächt'ger, prächt'ger Sandy, oh!
Kann ich dir auch meine Liebe zeigen nicht,
so lieb ich dich doch ganz heimlich,
mein Sandy, oh!*

Robert Burns (1759-1796)

Übertragungen: Hilla Maria Heintz



LES CONCERTS BACH-ABEL

Carl Friedrich Abel (1723-1787) est arrivé à Londres en 1759 ; trois ans plus tard, en 1762, Johann Christian Bach (1735-1782) quittait Milan pour venir s'installer lui aussi dans la capitale anglaise. Pendant les vingt années qui suivirent, ces deux compatriotes, liés d'une étroite amitié, ont joué un rôle de premier plan dans la vie musicale londonienne, contribuant à faire connaître la musique continentale moderne – ce qu'on appelle le style galant.

Le premier concert organisé conjointement par Bach et Abel dont nous ayons connaissance fut un concert de bienfaisance donné dans la grande salle de Spring Gardens le 29 février 1764. L'année suivante, les deux compositeurs s'associaient pour créer les Concerts du mercredi, mieux connus aujourd'hui sous le nom de Concerts Bach-Abel, qui eurent lieu de janvier à mai pendant dix-sept ans. Dans un premier temps, organisés en collaboration avec Teresa Cornelys, une des reines de la vie mondaine du temps, ces concerts se déroulèrent dans le cadre des réceptions qu'elle donnait dans sa demeure de Carlisle House, à Soho Square, et dont on disait qu'elles déployaient un « luxe opulent » pour un groupe de souscripteurs triés sur le volet. Ils eurent ensuite lieu dans le bâtiment d'Almack's, sur King Street, dont les salles de réception étaient plus modernes, plus grandes et plus à la mode, et enfin, à partir de février 1775, dans les salles de Hanover Square, construites à cet effet en partenariat avec sir John Gallini. En 1776, ce dernier racheta les parts de Bach et d'Abel et devint l'unique administrateur de ces salles de concert, où les deux compositeurs continuèrent à donner des concerts en payant un loyer à Gallini. On constate néanmoins que les montants versés diminuèrent au cours des années suivantes, ce qui trahit sans doute les difficultés financières que rencontraient alors les concerts Bach-Abel. Quoi qu'il en soit, la mort de J. C. Bach, le 1^{er} janvier 1782, sonna le glas de ces manifestations musicales.

Pendant toutes ces années, les concerts Bach-Abel sont restés une institution musicale très prestigieuse et hautement élitaire. Ce caractère était garanti en premier lieu par le système d'abonnement lui-même : la souscription était très chère – elle se montait à cinq guinées –, ce qui interdisait l'accès des concerts aux membres de milieux sociaux moins fortunés, comme la bourgeoisie. Par ailleurs, la liste des abonnés était contrôlée par un groupe de



femmes de l'aristocratie qui soumettaient les potentiels spectateurs à un examen attentif. Quant aux annonces des concerts publiées dans les journaux, elles ne donnaient presque jamais d'informations sur les interprètes ou sur les œuvres au programme : loin de servir à attirer un public plus large, elles avaient pour unique fonction de rappeler la date du prochain concert au cercle exclusif des abonnés de la haute société. S'ajoutant au prix élevé des souscriptions, cette sélection sociale renforçait encore le prestige des concerts : pour reprendre une expression du musicologue Simon McVeigh, « les rênes du goût étaient fermement entre les mains de la haute aristocratie ».

Un autre aspect de ce caractère élitaire tenait au fait que Bach et Abel engageaient pour leurs concerts les plus grands chanteurs et instrumentistes d'Europe. Les musiciens d'orchestre étaient également d'un niveau élevé, et certains d'entre eux pouvaient aussi se produire à l'occasion comme solistes. Bach a même fait plusieurs voyages sur le continent pour recruter « à très grands frais » certains de ses principaux musiciens. Le public avait aussi régulièrement l'occasion d'entendre jouer en personne Bach et Abel, qui avaient par ailleurs composé eux-mêmes, et souvent tout récemment, une bonne partie des œuvres interprétées lors de leurs concerts.

Ces manifestations musicales étaient aussi agrémentées de plaisirs visuels : les nouvelles salles de Hanover Square, où ils eurent lieu à partir de 1775, étaient décorées par des peintures de Gainsborough et d'autres artistes. Les peintures à l'huile sur verre de Gainsborough suscitèrent un intérêt particulier. Dans une lettre à son fils de février 1775, Elizabeth Harris décrivait en ces termes l'atmosphère enchanteuse de cet endroit :

« Ces tableaux sont tous transparents et éclairés par derrière ; et cette lumière suffit à illuminer la salle sans qu'il soit nécessaire d'utiliser des lustres ou des bougies. [...] Ce sont surtout des tableaux de fantaisie ; on dit beaucoup de bien d'une Muse de la comédie, peinte par Gainsborough. C'est une excellente idée qu'a eue Bach de divertir la ville d'une façon aussi élégante. »

Selon Thomas Busby, l'effet des peintures de Gainsborough était « brillant et saisissant ». Elles n'ont néanmoins pas pu rester longtemps en place, car elles projetaient leurs éclatantes couleurs « mêlées » sur les perruques poudrées et les visages des spectateurs, qui exigèrent qu'on les retire. Busby rapporte l'anecdote suivante :

« Lors du concert suivant, après qu'on avait ôté les peintures, une dame de qualité, qui n'était pas encore au courant de ce changement et qui en fut surprise, s'exclama en entrant à l'adresse de Bach : "Quoi ! Apollon [une statue qui avait également été retirée parce qu'elle était trop encombrante] et les Muses sont partis ?" "Ils ont quitté leur ancien emplacement, Madame, répondit le compositeur, mais ne nous ont pas entièrement abandonnés. Lorsque la représentation commencera, j'ose espérer que Madame les entendra tous." »

« Les souscripteurs des concerts du mercredi »

« CONCERT DE SOHO-SQUARE / LES SOUSCRIPTEURS des concerts du mercredi, (les responsables de la musique étant MM. Bach et Abel) sont informés par la présente que le DOUZIÈME concert aura lieu demain / entre sept et huit heures du soir. / Pour cette soirée, l'orchestre sera dirigé par M. Abel. »

Comme le montre cet extrait d'une annonce d'un concert Bach-Abel parue dans *The Public Advertiser* le 5 avril 1766, on ne donnait presque aucune information sur les interprètes ni sur les œuvres qu'ils allaient jouer. Nous ne disposons donc d'aucun document d'époque sur le répertoire qui a été interprété au cours des dix-sept années qu'a duré cette série de concerts. Certaines des œuvres enregistrées sur le présent disque ont été composées ou bien pour le marché de la musique à usage privé (les sonates accompagnées de J. C. Bach et les chants écossais de Haydn), ou bien pour être exécutées lors de réunions privées dans les demeures de l'aristocratie ou à la cour (les préludes pour viole de gambe d'Abel), mais ce regroupement d'œuvres diverses – airs, quatuors et sonates pour instrument à clavier – donne un aperçu de la variété et de l'originalité de la musique de chambre que le public a pu entendre aux concerts Bach-Abel, à côté de pièces pour ensembles plus importants comme des symphonies, des concertos ou des airs d'opéra.

Bien que les chants populaires écossais de Franz Joseph Haydn (1732-1809) enregistrés ici aient été composés après la fin des concerts Bach-Abel (Bach est mort en 1782, Abel en 1787), on peut tout à fait imaginer que des chansons folkloriques de ce style aient été exécutées pour leur public aristocratique. Entre 1791 et 1805, Haydn a produit ou arrangé plus de quatre cents airs écossais pour trois éditeurs, tous également écossais : William Napier, William Whyte et George Thomson. À l'époque, il n'était pas rare que des éditeurs envoient à un compositeur comme Haydn quelques mélodies avec leur texte, lui demandant de les agrémenter d'accompagnements élégants qu'un pianiste amateur soit capable de jouer. Les trois chansons de cet enregistrement, « I love my love in secret », « John Anderson » et « Mary's dream », sont des airs traditionnels écossais pour lesquels Haydn a composé des accompagnements que William Napier a publiés en 1792 dans son deuxième volume de chansons écossaises, *A Selection of Original Scots Songs in Three Parts*. Dans la préface de ce recueil, l'éditeur déclare que ces « chants ont été composés de la main d'un MAÎTRE, ils doivent être interprétés avec délicatesse et précision ; et dans l'accompagnement, le VIOLON et la BASSE CONTINUE doivent être particulièrement attentifs à ne pas étouffer la voix ». En dehors de ces simples instructions, une grande part était laissée à l'improvisation des interprètes. Dans le recueil imprimé, la portée inférieure contient seulement une basse chiffrée, laissant au pianiste le soin de compléter l'harmonie tandis que la ligne de basse proprement dite est destinée à un instrument à cordes comme un violoncelle ou, dans cet enregistrement, une viole de gambe. La portée supérieure correspond à la main droite du pianiste et à la mélodie chantée. Au-dessus de celle-ci est imprimée la partie de violon d'accompagnement, qui ajoute de l'agrément et de la couleur à l'ensemble. On peut aussi observer que Haydn intègre des traits caractéristiques des chansons folkloriques écossaises, comme les gammes pentatoniques ou les fréquents snaps écossais (figure rythmique composée d'une double croche suivie d'une croche pointée). Comme l'a noté William Whyte, l'un de ses éditeurs, ces délicieux arrangements de Haydn « ne peuvent manquer de donner du plaisir à l'auditeur au goût classique ».

Johann Samuel Schröter (vers 1752-1788) est né dans une famille de musiciens : son père était hautboïste à la cour d'Auguste III, prince électeur de Saxe et roi de Pologne, et ses frères et sœurs étaient également des musiciens de grand talent. Lorsque le jeune Schröter arrive à Londres, âgé de vingt ans, c'est déjà un pianiste chevronné. Son père l'avait emmené avec

sa sœur Corona faire une tournée en Allemagne, aux Pays-Bas et en Angleterre, et les deux jeunes Schröter font leurs débuts à Londres le 2 mai 1772 dans le cadre d'un concert Bach-Abel. Tandis que sa famille retourne en Allemagne, Johann Samuel reste en Angleterre où il devient un des musiciens favoris du public londonien. Protégé par le comte Brühl (auquel il dédie son premier recueil de sonates pour piano-forte ou clavecin, opus 1), il occupe le poste d'organiste à la chapelle allemande de Londres. J. C. Bach s'intéresse lui aussi activement à la carrière de Schröter peu après l'arrivée de ce dernier dans la capitale anglaise et introduit le jeune pianiste à la cour d'Angleterre. À la mort de Bach, en 1782, Schröter lui succède comme maître de musique de la reine Charlotte.

Charles Burney, écrivain et musicologue contemporain, qualifie le jeu de Schröter de « clair et exquis », tandis que le rédacteur anonyme d'un article paru dans *The Harmonicon* en 1823, trente-cinq ans après la mort du pianiste, évoquait encore « le style envoûtant de ses interprétations ». Le talent de Schröter aura ainsi grandement contribué à populariser le piano-forte comme instrument de concert en Angleterre. Quant au style de ses compositions, il est souvent décrit comme associant le langage mélodique lyrique d'inspiration italienne de J. C. Bach à la noble simplicité des structures classiques. On peut relever ces éléments stylistiques clés aussi bien dans les deux quintettes de Schröter publiés dans un recueil de *Trois Quintetti [sic]* par William Napier sans numéro d'opus en 1778 (et réédités à Offenbach par Jean André comme opus 1), que dans la dernière de ses *Six sonates d'airs choisis* op. 7 publiées à Paris, sans doute en 1783.

Carl Friedrich Abel était le plus grand joueur de viole de gambe de cette époque, se produisant aussi bien lors de concerts publics que dans des salons privés. D'après Peter Holman, spécialiste d'Abel, les deux pièces pour viole de gambe sans accompagnement, datant de 1770 environ, enregistrées sur ce disque étaient très probablement destinées à des exécutions privées, car elles proviennent d'un ensemble de pièces pour viole de gambe qu'Abel semble avoir réunies pour son usage personnel. On sait néanmoins qu'il lui est arrivé de jouer des œuvres en soliste lors des concerts Bach-Abel. Elizabeth Harris, qui faisait partie du public, écrivit en effet : « Abel a joué deux solos sur sa *Viol di Gambo [sic]* de façon merveilleuse » (Holman suppose toutefois que ces « solos » joués dans des salles de concert étaient plus probablement des pièces pour viole de gambe avec accompagnement plutôt que pour un instrument vraiment seul). Les deux préludes que l'on entendra sur ce

disque sont des tours de force de virtuosité, remplis d'acrobaties techniques – des sauts spectaculaires, de fréquents passages en double- ou triple-corde et des passages arpégés qui s'étendent souvent jusqu'aux notes extrêmes du registre de la viole de gambe. Certains éléments stylistiques de ces préludes évoquent la musique complexe de la fin de la période baroque plutôt que l'idiome *galant* alors en vogue. Dans sa *General History of Music* de 1789, Burney écrit à propos d'Abel :

« En effet, lorsqu'il était d'humeur et que la fantaisie le prenait, je l'ai entendu moduler en privé sur sa basse à six cordes avec une telle aisance technique et une science si profonde qu'il en stupéfiait feu Lord Kelly et Bach autant que moi-même. »

Le *Quatuor en sol majeur* d'Abel, WKO 227 (composé après 1783), soulève d'intéressantes questions à propos de son origine, puisqu'il s'agit d'un pastiche constitué de mouvements empruntés à d'autres œuvres du compositeur. Le premier et le troisième mouvements sont ceux d'un quatuor pour flûte (dont le manuscrit est conservé au musée national de Prague), et Abel a par ailleurs réutilisé le troisième mouvement pour servir de dernier mouvement à son *Quatuor à cordes op. 12, n° 6*, WKO 72. Le mouvement central que l'on entend dans cet enregistrement, *Adagio ma non troppo*, est tiré de la *Sonata a due flauti o violini e violoncello en sol majeur*, op. 3 n° 1, WKO 80 (1761-1762). D'une manière analogue au *Quatuor n° 2* de J. C. Bach compris dans ce disque, le quatuor d'Abel est caractéristique de la noble simplicité et de la calme grandeur du style galant. Les mélodies sont délicates et expressives, avec de charmants échanges entre les solistes (surtout dans le deuxième mouvement). L'accompagnement, bien que cantonné dans un rôle de soutien, est riche en harmonies colorées. Les trois mouvements se composent d'un mélange de mélodies charmantes, d'imitations audacieuses et de gestes animés entre les instruments solistes, notamment dans l'*Allegretto*.

La *Sonate en ut mineur* d'Abel, extraite des *Zehn Sonaten für Viola da Gamba und Basso continuo*, vient d'un recueil découvert en 2014 qui se trouvait initialement dans le palais de la famille Maltzan à Militsch (aujourd'hui Milicz), en Pologne. Ce recueil contient près de trente œuvres inconnues pour viole de gambe, dont plus de vingt sont des œuvres d'Abel achetées à Londres par le comte Joachim Carl Maltzan (1733-1817), ambassadeur de Prusse à Londres de 1766 à 1782, et qu'il a rapportées chez lui lorsqu'il est rentré en Silésie. Or ce Maltzan était

non seulement un joueur de gambe enthousiaste (on pense qu'il a pu être un élève d'Abel), mais également un souscripteur connu des concerts Bach-Abel : il est répertorié comme tel pour la série de concerts de 1774. Cette sonate en trois mouvements est caractéristique des œuvres de la maturité d'Abel et, bien qu'elle ne soit pas aussi exigeante sur le plan technique que les préludes sans accompagnement inclus dans cet enregistrement, ses deux mouvements rapides sont pleins d'éclatantes démonstrations de virtuosité et constituent pour l'interprète un véritable défi, plus encore que les autres sonates de la période londonienne d'Abel que nous connaissons. Le mouvement central dégage pour sa part une profondeur, une beauté et un charme caractéristiques du style galant.

Les quatuors opus 8 de J. C. Bach ont été composés à l'origine pour hautbois (avec la possibilité de jouer cette partie à la flûte ou au violon), violon, alto et basse continue. On pense maintenant que la partie d'alto était destinée à la viole de gambe et qu'elle a été écrite spécialement pour Abel. De même que les œuvres de ce dernier comprises dans ce disque, il est fort probable que ce quatuor ait été joué lors d'un concert Bach-Abel. Comme les autres quatuors du même recueil, le *Quatuor n° 2* est en deux mouvements : d'abord une gracieuse forme sonate, *Andante*, puis un rondeau enjoué. Dans les deux mouvements, les trois parties supérieures (flûte, violon et viole de gambe) se partagent le matériau musical principal, dialoguant parfois entre elles, tandis que la basse continue (instrument à clavier et violoncelle) se contente pour l'essentiel de fournir un soutien harmonique. Tout au long du premier mouvement se produisent des moments d'échanges ludiques entre les trois voix supérieures – des idées mélodiques expressives passent du violon à la flûte et à la gambe – ayant le caractère d'un trio vocal, ce qui donne à l'auditeur une idée du style chantant très caractéristique de J. C. Bach. Le dernier mouvement, *Rondeau : Allegro assai*, consiste en un vif refrain imitatif en *ré* majeur qui alterne avec trois sections contrastantes. Le premier de ces épisodes est dominé par la flûte et le violon, tandis que le deuxième (pour la viole de gambe seule avec des interventions occasionnelles de la flûte et du violon) et le troisième (pour les trois solistes sans le soutien de la basse continue) créent une atmosphère plus sérieuse en mode mineur – conduisant à un dernier retour du refrain alerte qui mène à une conclusion vigoureuse.

Les œuvres de l'opus 16 relèvent d'un genre connu sous le nom de « sonates accompagnées », très populaire à cette époque et créé spécifiquement pour le marché de la musique à usage privé. Ces morceaux de musique de chambre comprenaient une partie pour un instrument à clavier (clavecin ou piano-forte) et une partie d'accompagnement pour le violon (avec fréquemment la possibilité de jouer cette partie à la flûte). La partie de violon ou de flûte doublait fréquemment celle de la main droite du clavier pendant la plus grande partie du mouvement. Le rôle de cet accompagnement connaissait néanmoins des variations considérables : il pouvait se contenter de brèves interventions, ou bien doubler entièrement la ligne mélodique du clavier, ou encore développer un matériau mélodique distinct. Ce recueil de sonates est dédié à Emma Jane Greenland, fille d'August Greenland, qui était l'avocat de Bach lors de l'action en justice intentée par le compositeur contre les éditeurs londoniens Longman and Lukey. C'est la seule dédicace de Bach à une personne ne faisant pas partie de la famille royale ou de l'aristocratie : le compositeur a peut-être souhaité remercier ainsi August après le succès de son procès en 1773, à moins que cette dédicace ne s'explique par le fait qu'Emma Jane était une de ses élèves préférées et la fille d'un ami de la famille. Les sonates accompagnées que Bach a publiées à Londres se composent de deux mouvements, s'adaptant ainsi au marché britannique, contrairement à ses sonates italiennes antérieures qui comptaient généralement trois mouvements.

Le *Tempo di Minuetto* inclus dans cet enregistrement est le deuxième mouvement de cette *Sonate en ut majeur*. C'est une simple forme binaire avec reprise, A-B-A : la deuxième occurrence de la section A est constituée de la deuxième moitié de la première, les douze dernières mesures de la section A d'ouverture revenant former les dernières mesures du mouvement pour créer une forme équilibrée, caractéristique essentielle du style galant. Pendant la majeure partie de ce mouvement, la partie d'accompagnement du violon double la mélodie jouée par l'instrument à clavier, même si, en d'autres moments de cet allègre menuet, le violon joue d'importantes phrases mélodiques. Stephen Roe écrit qu'à l'époque de l'opus 16, « pendant la période où [J. C. Bach] était à Londres, son langage musical s'est développé : les courtes phrases des motifs de ses œuvres italiennes se sont peu à peu étendues, conduisant à un style plus franchement mélodique, influencé dans certains cas par des chansons populaires britanniques et des folksongs ». Ce mouvement de sonate permet d'entendre cet aspect du style de la maturité de Bach.

Ann van Allen-Russell

Traduction : Laurent Cantagrel

LES OMBRES

De la complicité de Margaux Blanchard et Sylvain Sartre à la Schola Cantorum de Bâle naît le projet des Ombres. Deux timbres, deux personnalités, une même curiosité pour les répertoires oubliés. La double direction paritaire de l'Ensemble reflète sa quête de diversité, de renouveau et de modernité. Intergénérationnel et engagé, le projet des Ombres se développe, de la musique de chambre à l'Opéra en passant par le théâtre jeune public, dans une quête d'excellence et le respect de valeurs éthiques chères à ses fondateurs.

Soucieux de sa relation avec le public, l'Ensemble place l'émotion au cœur de ses propositions. L'énergie du geste, le souffle du dialogue, le travail de la lumière, les choix des répertoires et du rythme : la poésie de la performance façonne un programme dont l'harmonie et l'architecture doivent émouvoir le spectateur.

Cette approche humaine, sensorielle et pluridisciplinaire du répertoire ancien révèle les échos de notre présent avec le passé. En le mettant sur scène en musiques et en images, Les Ombres inscrivent le baroque dans le monde contemporain et font résonner les grands enjeux de notre époque à la lumière des siècles passés. Les couleurs, les atmosphères, la poésie, l'harmonie qui se dégagent de leurs créations accompagnent le spectateur dans la découverte d'un répertoire méconnu et l'invitent à contempler cette bouleversante concordance des temps.

Parmi l'équipe talentueuse et intergénérationnelle fidélisée ces dix dernières années, on retrouve entre autres Eléonore Pancrazi, Judith van Wanroij, Chantal Santon, Emmanuelle de Negri, João Fernandes, Mathias Vidal et Alain Buet lors de productions données sur les scènes de prestigieuses maisons d'opéra et de festivals internationaux (Opéra Royal de Versailles, Folle Journée, Opéra National de Montpellier, Grange au Lac d'Évian, Festival d'Ambronay, Freunde Alter Musik Basel, York, Utrecht, Bergamo, Tokyo,...).

Leurs disques sont salués par la critique : (ffff) Télérama, Choc de Classica, Quobuzissime, Coup de cœur du jardin des critiques de France musique, Pizzicato Supersocic Award... Les Ombres enregistrent pour les labels Mirare et Château de Versailles Spectacles.



MARGAUX BLANCHARD CO-DIRECTION MUSICALE

Recherchée pour la générosité de son geste musical, la violiste Margaux Blanchard est sollicitée par les directeurs musicaux Jordi Savall, Leonardo García Alarcón, François-Xavier Roth, et se produit à l'Opéra Garnier, Bastille, Comique, à Versailles, Amsterdam, Cologne, Genève, Buenos Aires, Tokyo, New York.

Artiste complète, elle chante à l'Opéra dès son plus jeune âge, et entretient un rapport instinctif à l'espace scénique. Le chant la guide dans sa quête du « phrasé idéal », la danse lui en inspire l'architecture rythmique, avec la pratique des claviers, du piano au clavecin, comme fondation. Enfant, elle découvre et s'initie au jeu des dessus et basse de viole auprès d'Ariane Maurette au CRR de Paris, et l'approfondit lors de son Master avec Paolo Pandolfo à la Schola Cantorum de Bâle, et en dehors auprès de Jordi Savall, Marianne Muller et Jérôme Hantäi.

Sollicitée en tant que soliste, chambriste et continuïste, c'est par la rencontre du claveciniste et chef argentin Alarcón qu'elle se tourne naturellement vers l'accompagnement des chanteurs. Il la repère en 2005 lors de l'Académie d'Ambronay, et l'invite dès 2007 à rejoindre le continuo de son Ensemble Cappella Mediterranea. En 2008 elle co-fonde l'Ensemble Les Ombres, figure en 2009 parmi les plus jeunes diplômés de la Schola Cantorum de Bâle et enseigne depuis 2011 la dualité harmonique et mélodique de son instrument.

C'est en Suisse et en France qu'elle développe son réseau, et en Occitanie qu'elle implante son Ensemble avec le flûtiste Sylvain Sartre rencontré à la Schola. Ensemble, ils composent des spectacles immersifs faisant de leur groupe un collectif à part soucieux de toucher tous les publics depuis plus de dix ans.

On retrouve ses enregistrements éclectiques, et récompensés par la critique chez Mirare, Glossa, Alpha, Ricercar, Château de Versailles Spectacles et Ambronay Editions, et les captations de ses spectacles sur Arte, Mezzo, Medici TV, et France TV. Elle figure dans les mises en scène de Benjamin Lazar pour *Written on Skin*, Clément Cogitore pour *Les Indes Galantes*, Louise Moaty pour *Alcyone*, et accompagne Sonya Yoncheva sur son album *Rebirth* chez Sony Classical.

SYLVAIN SARTRE CO-DIRECTION MUSICALE

Après des études de piano et de flûte traversière, Sylvain Sartre découvre la richesse des répertoires renaissance et baroque. Charmé par la sonorité de la flûte en bois, il se forme auprès de Annie Ploquin-Rignol, Philippe Allain-Dupré puis de Marc Hantaï à la Schola Cantorum de Bâle où il obtient son *Master of Arts in Musical Performance*.

Dans ce qu'il entreprend, il accorde une place particulière à la voix. Il intervient en tant que chef auprès de nombreux chœurs et maîtrises et dirige le pôle baroque de l'Institut de Recherche vocale et d'Enseignement musical méditerranéen (Irvem). Féru de recherche, il participe également à la redécouverte de manuscrits oubliés du répertoire français du XVIII^e siècle, travaux récompensés par la Fondation de France.

Afin de réunir ces différentes disciplines, il fonde l'Ensemble Les Ombres, dont il assume la direction artistique depuis 2008. En parallèle, il dirige le projet de création du Centre culturel de rencontre du Château de l'Esparrou (Pyrénées-Orientales).

Régulièrement invité en tant que flûtiste par des chefs renommés comme Hervé Niquet, Leonardo García Alarcón, Chiara Banchini, Jordi Savall, ou Joël Suhubiette, Sylvain Sartre accorde une place particulière à la musique de chambre qu'il pratique auprès des Ensembles Pulcinella, Fratres et Le Consort.



Carl Friedrich Abel (1723-1787) arrived in London in 1759, with Johann Christian Bach (1735 -1782) making his way from Milan to London three years later in 1762. For the next two decades these two compatriots and close friends were at the forefront of London's musical life, promoting modern Continental music - the *galant* style.

The earliest known concert collaboration of Bach and Abel was a benefit the composers put on at the Great Room in Spring Gardens on 29 February 1764, but the two composers went into partnership in 1765 to establish the Wednesday Concerts, better known today as the Bach-Abel Concerts. These ran for the season from January to May for 17 years, initially as a collaboration with the society-queen Teresa Cornelys as part of her assemblies at Carlisle House in Soho Square, which were deemed to have brought "opulent luxury" to her select group of subscribers, and later moving to the newer, larger and more fashionable Almack's Room in King Street and finally to the purpose-built Hanover Square Rooms, built in partnership with Sir John Gallini, where the first concerts took place in February 1775. In 1776 Gallini bought up Bach and Abel's shares and continued to run the concert rooms as sole manager, with the musicians continuing their concerts there and paying rent to Gallini; however, over the following years this was paid in decreasing amounts, possibly reflecting the financial troubles that the Bach-Abel Concerts were encountering. With J. C. Bach's death on 1 January 1782 came too the death knell of the Bach-Abel Concerts.

For their duration the Bach-Abel Concerts were high-prestige and exclusive. The primary means to guarantee exclusivity was the subscription system itself: the high-priced subscription of 5 guineas prohibited access to those of more modest means – the *Bourgeoisie* – and the subscription list itself was controlled by a group of aristocratic female patronesses who vetted potential concert goers. Also, the advertisements for the concerts almost never provided details of the performers appearing or works being performed; the newspaper advertisements were meant solely as a reminder to their exclusive club of high-society subscribers and not as a means to drum-up an audience to the concerts. The combination of social screening and the high price maintained the prestige of the concerts: as scholar



Simon McVeigh noted, “The reins of taste were firmly in the hands of the higher aristocracy.” Another facet of exclusivity was that Bach and Abel engaged the leading singers and instrumentalists in Europe to perform at the concerts, and the rank-and-file musicians (some of whom also performed as soloists on occasion) were likewise of a high standard. In fact, Bach made several trips to the Continent to recruit “at very great expense” some of his core musicians. Audiences were also treated to regular performances by Bach and Abel themselves, and much of the music performed was Bach and Abel’s own works, much of it newly composed.

There were visual delights as well: after moving the concerts to the newly-built Hanover Square Rooms in 1775, Gainsborough’s paintings, along with those by other artists, decorated the new concert rooms. Notable attention was given to Gainsborough’s oil-on-glass paintings. Mrs Harris describes the enchanting atmosphere of the of the new location to her son in a letter from February 1775:

“These pictures are all transparent, and are lighted behind; and that light is sufficient to illuminate the room without lustres or any candles appearing. ...The pictures are chiefly fanciful; a Comic Muse, painted by Gainsborough, is most highly spoken of. ‘Tis a great stroke of Bach’s to entertain the town so very elegantly.”

According to Thomas Busby, the effect of Gainsborough’s illuminations was “brilliant and striking”. However, they did not last long, as the “mingled” vibrant colours were projected onto the faces and powdered wigs of some of the audience, who demanded their removal. At the next concert, following their removal, Busby imparts that,

“[A] lady of quality, not previously aware of the change, and taken by surprize [sic], exclaimed to Bach as she entered, ‘What! Apollo [a statue also considered too big and awkward for the space and also removed] and the Muses gone?’ ‘They have quitted their late station, Madame’, replied the composer, ‘but have not absolutely deserted us. When the performance begins, I hope your Ladyship will hear them all.’”

'The Subscribers to the Wednesday Concerts'

"SOHO-SQUARE CONCERT/THE SUBSCRIBERS to the Wednesday Concerts, / (the Musick [sic] under the Direction of Mess. Bach and Abel) are hereby acquainted, that the TWELFTH Concert will be Tomorrow / The Hour between Seven and Eight in the Evening. / The Orchestra That Night will be conducted by Mr. Abel."

As this this excerpt from the announcement for a Bach-Abel Concert printed in *The Public Advertiser* on 5 April 1766 shows, details of works to be performed or specific performers appearing were almost never provided. Thus, there is no extant record of what works were specifically performed over the 17 years that the concert series ran. Some of the works in this recording were produced either for the domestic music-making market (the accompanying sonatas of J.C. Bach and Haydn's Scottish songs) or for private gatherings at the homes of the aristocracy or at court (Abel's viola da gamba preludes), but this collection of works gives a flavour of the variety and novelty of chamber music – songs, quartets, and piano sonatas – that may have been heard at the Bach-Abel Concerts alongside larger ensemble pieces such as symphonies, concertos, and opera arias.

While the Scottish songs by Franz Joseph Haydn (1732-1809) heard on this recording were produced after the Bach-Abel Concerts had ceased (Bach died in 1782, and Abel in 1787), folksongs of this style may have been heard by Bach's and Abel's high-society audiences. Between 1791 and 1805 Haydn produced or arranged over 400 Scottish songs for three Scottish publishers: William Napier, William Whyte and George Thomson. Often publishers would provide a composer such as Haydn with the text and melody, commissioning them to produce stylish accompaniments suited for the amateur pianist. The three Scottish songs on this recording, 'I Love My Love In Secret', 'John Anderson', and 'Mary's Dream', are traditional Scots tunes for which Haydn crafted piano accompaniments for William Napier to publish in his second collection of Scots songs – *A Selection of Original Scots Songs in Three Parts...* (1792). In the introduction to this volume, the publisher states that these "songs are set by the hand of a MASTER, they should be performed with delicacy and precision; and in the Accompaniment the VIOLIN and BASS must be particularly careful not to overpower the voice." Other than these simple instructions, much is left to the performers' improvisation.

In the printed collection the lower staff line consists of figured bass, leaving the keyboard player to fill in the harmony while the bass line is supported by a stringed instrument such as a cello or, for this recording, a viola da gamba. The upper staff comprises the keyboard as well as the vocal part. Above this is printed the accompanying violin part, which adds charm and colour to the arrangement. One can also hear Haydn's incorporation of key Scottish folk song characteristics such as the use of pentatonic scales and the all-pervasive Scotch snaps (a rhythm consisting of a sixteenth note followed by a dotted eighth note). As noted by one of his publishers, William Whyte, these delightful arrangements by Haydn "can hardly fail to give pleasure to the classic ear."

Johann Samuel Schröter (1752-1788) came from a musical family: his father was court oboist for Augustus III, Elector of Saxony and King of Poland, and his siblings were also highly talented musicians. The twenty-year old Schröter arrived in London already a seasoned performer. Schröter's father took him and his sister Corona on tour to Germany, the Netherlands and England, where on 2 May 1772 Samuel and Corona made their London debut in the Bach-Abel Concerts. While his family returned to Germany, Schröter remained in London where he became an established favourite with the London audiences. In the English capital he served as the organist at the German Chapel, attracting Count Brühl as a patron (his first collection of piano sonatas, Op. 1 are dedicated to Brühl). Shortly after his arrival in London, J. C. Bach took on Schröter as a protege, and it was through Bach's active interest in the young pianist's career that Schröter was introduced to the English Court; on Bach's death in 1782 Schröter was made Master of Music to Queen Charlotte.

Contemporary writers such as the historian Charles Burney describe Schröter's playing as "neat and exquisite", while the anonymous writer of an article in *The Harmonicon* (1823), written thirty-five years after Schröter's death, noted his "bewitching manner of execution". Schröter progressed and popularized the piano as a concert instrument in England. His style is often described as reflecting the lyrical Italian melodic language of J. C. Bach as well as the noble simplicity of classical structures. These key style elements can be heard in both the *Trois quintetti (sic)*. The work was first published by Schröter's publisher William Napier in 1778 without an opus number, then republished later as Op. 1 by Johann André, a publisher based in Offenbach), and in the last of the *Six sonates d'airs choisis* Op. 7, published in Paris, probably in 1783.

Carl Friedrich Abel was the pre-eminent viola da gamba player of the period, performing in both public concerts and private salons. According to the Abel scholar, Peter Holman, the two unaccompanied viola da gamba pieces on this recording (both c.1770) were most likely intended for private performances as they originate from a set of gamba music that seemed to be for Abel's own use. However, Abel was known to have performed solos at the Bach-Abel Concerts – one audience member, Elizabeth Harris, writes at the time that “Abel play'd two solos on his Viol di Gambo delightfully” (although Holman posits that these solos in the concert rooms were more likely for gamba with accompaniment rather than unaccompanied works). Both preludes in this recording are virtuoso tours-de-force full of technically demanding elements such as dramatic leaps, frequent multiple stops and arpeggiated passages that can often extend to extreme points of the gamba's register. Some of the style elements in these preludes reflect more the complex music of the late Baroque period than the modern *galant* idioms. Writing of Abel in his *General History of Music* (1789), Burney commented that “indeed, when he was in spirits and fancy, I have heard him modulate in private on his six-string base [sic] with such practical readiness and depth of science, as astonished the late Lord Kelly and Bach, as much as myself.”

The Quartet in G major, WKO 227 (after 1783) poses some interesting questions regarding its origins as it is a pastiche constructed of movements from other works by Abel. The first and third movements are found as the outer movement of a flute quartet (manuscript housed in the National Museum Prague); the third movement is also used as the final movement of the String Quartet Op. 12, No. 6, WKO 72. The middle movement heard in this recording, Adagio ma non troppo, is taken from *Sonata a due flauti o violini e violoncello in G major Op.3, No.1* WKO 80) (1761/62). Similar to J. C. Bach's Quartet No. 2 included in this recording, Abel's Quartet reflects the noble simplicity and quiet grandeur of the *galant* style. The melodies are delicate and expressive, with charming exchanges between the soloists (especially in the second movement). The accompaniment, while kept to a supporting role, is full of colourful harmonies. In all three movements is a mix of charming melodies, bold imitations, and moments of animated gestures among solo instruments, notably in the Allegretto movement.

The Sonata in C minor from *Zehn Sonaten für Viola da Gamba und Basso continuo* is from a collection of works discovered in 2014 that were originally from the Maltzan family palace in Milicz, Poland. The Maltzan Collection contains up to thirty unknown works for viola da gamba, over twenty of which are works by Abel purchased in London by Count Joachim Carl Maltzan (1733-1817), the Prussian ambassador in London from 1766-1782, and brought back with him when he returned to Militsch, Silesia (modern day Milicz). Not only was Maltzan a keen gamba player (it is thought that he may have been one of Abel's pupils), but he was also a known subscriber to the Bach-Abel concerts; he is listed as a subscriber to the concert series in 1774. This three-movement sonata is an example of Abel's mature works, and while not as technically demanding as the unaccompanied preludes included in this recording, the two fast movements are full of vibrant displays of virtuosity and challenge the player more than other known sonatas from Abel's London period. The middle movement emanates profundity, beauty and *galant* charm.

J. C. Bach's Op. 8 Quartets were originally intended for oboe (with flute or violin as alternatives), violin, viola and bass. The viola part is now thought to be for viola da gamba, written specifically for Abel to play. Like the Abel works included in this recording, it is most likely that this Quartet was performed at the Bach-Abel Concerts. As are all of the quartets in this collection, Quartet No. 2 is in two movements. The opening movement, Andante, is a graceful sonata form, followed by a playful rondeau. In both movements, the three upper parts (flute, violin, and gamba) have the main musical material dispersed between them, at points in dialogue with each other, with the keyboard and cello mainly providing harmonic support. Throughout the opening movement there are moments of playful exchange between the three upper parts – the expressive melodic ideas are passed from violin to flute to gamba— in the character of a vocal trio giving the listener a sense of the singing style that is very much a hallmark of J. C. Bach. The final movement, Rondeau: Allegro assai, consists of a lively imitative refrain in D major that alternates with three contrasting sections. The first contrasting section or episode is dominated by the flute and violin; the second (for the gamba alone with occasional interjections by the flute and violin) and third (for all three soloists without the support of the continuo) episodes take us into the minor mode with a more serious mood. This then leads to the final return of the spritely refrain moving to vigorous conclusion.

The Opus 16 set is of a genre known as “accompanied sonatas” specifically created for the domestic music-making market, and which was highly popular during this period. This type of ensemble music consisted of a part for keyboard (harpsichord or pianoforte) and accompanying part for violin (with the flute often given as an alternative). The violin or flute part often double the keyboard’s right-hand part for the majority of the movement. However, the importance of this accompanying part can greatly vary from brief appearances, to doubling the melodic line of the keyboard, to playing distinct melodic material. This set is dedicated to Emma Jane Greenland, the daughter of August Greenland, who was Bach’s solicitor during the composer’s case against the London publishers Longman and Lukey, Bach’s only dedication made to an individual who was not royalty or a member of the aristocracy; this may have been as a thank-you gift to August from Bach upon the successful outcome in 1773 of the legal action or simply because Emma Jane was a favourite pupil, as well as the daughter of a family friend. The accompanying sonatas that Bach published in London consist of two movements, adapting to the British market, unlike his earlier Italian sonatas that tend to have three movements.

The Tempo di Minuetto included in this recording is the second movement from this C major Sonata. It takes the form of a simple rounded binary A – B – A, meaning that the second ‘A’ section is made up of the second half of the first iteration of the ‘A’ section, the last twelve bars of the opening ‘A’ section return as the final bars of the movement to create a balanced form, a key feature of the *galant* style. For most of this movement the accompanying violin part doubles the keyboard’s melody, although there are moments throughout this playful minuet in which the violin plays important melodic phrases. At the time of the Op. 16, Stephen Roe explains that “during [J. C. Bach’s] period in London his musical language developed: the short motivic phrases of his Italian works gradually expanded into a more wholeheartedly melodic style, in some cases influenced by British popular songs and folksongs.” This element of Bach’s mature style can be heard in this movement.

Ann van Allen-Russell

LES OMBRES

Margaux Blanchard and Sylvain Sartre had built a strong affinity at Schola Cantorum Basiliensis (in Basel), of which the project *Les Ombres* was born. Two timbres, two personalities, one and the same curiosity for the repertoires that sank into oblivion. The dual, joint management of the Ensemble reflects its quest for diversity, revival and modernity. Intergenerational and committed, the project of *Les Ombres* has developed from chamber music to opera through theatre for younger audiences, in a quest for excellence and in the respect for ethical values which its founders hold dear.

The Ensemble cares for its relationship with the audience and places emotion at the centre of its proposals. Through the energy in the gestures, the stamina in the dialogue, the work on lights, the choice of repertoires and rhythm, the poetic quality of the performance fashions a programme whose harmony and architecture are meant to touch the audience's hearts. This human, sensory, multidisciplinary approach of early music reveals the echoes of our present with the past. Through staging it both in music and picture forms, *Les Ombres* set the baroque in the present-day world and resonate, in the light of bygone times, the major issues facing our society. The colours, atmospheres, poetry, harmony emerging from their creations assist the spectators in their discovery of a misknown repertoire and invite them to contemplate this overwhelming, very close match.

Out of the team's talented members of different generations that have forged bonds of fidelity for the past ten years, let us quote several names that stand out like Eléonore Pancrazi, Judith van Wanroij, Chantal Santon, Emmanuelle de Negri, Joao Fernandes, Mathias Vidal and Alain Buet, following the productions given on the stages of prestigious opera-houses and international festivals (Opéra Royal de Versailles, Folle Journée de Nantes, Opéra National de Montpellier, Grange au Lac d'Évian, Festival d'Ambronay, Freunde Alter Musik Basel, York, Utrecht, Bergamo, Tokyo,...).

Its recordings have been critically acclaimed : 4f (ffff- Télérama), 'Choc' (Classica-Magazine, 'Quobuzissime'; they have been named a favourite by the 'Garden of music critics' on France-Musique ['Coup de coeur du jardin des critiques de France Musique'], and 'Supersonic' from Pizzicato... *Les Ombres* record for such labels as Mirare and Château de Versailles Spectacles.

MARGAUX BLANCHARD JOINT MUSICAL DIRECTION

Highly sought-after for her generous musical gesture, violinist Margaux Blanchard is in great demand among musical directors Jordi Savall, Leonardo García Alarcón, François-Xavier Roth, and regularly performs at Opéra Garnier, Bastille, Comique, in Versailles, Amsterdam, Cologne, Genève, Buenos Aires, Tokyo, New York.

An all-round artist, she sings at the opera from her early years, and has an instinctive relation to the stage area. The art of singing shows her the way in her search for the 'ideal phrasing', inspired by dancing in terms of a sense of the rhythmical structure in her, with the practice of (piano- and harpsichord-) keyboards as a foundation. Back when she was a child, she discovered the treble and bass viols, and was introduced to playing them by Ariane Maurette at CRR in Paris, later getting a deeper knowledge while preparing for her Master's degree with Paolo Pandolfo at Schola Cantorum Basiliensis, and outside Basel with Jordi Savall, Marianne Muller et Jérôme Hantaï.

In great demand as a soloist, chamber musician and continuo player, she naturally turns to the accompaniment of singers owing to her encounter with the Argentinian harpsichordist and conductor Alarcón, who spotted her in 2005 at *Académie d'Ambronay*. As early as 2007 he invited her to join the continuo of his Ensemble *Cappella Mediterranea*. In 2008 she was the co-founder of l'Ensemble *Les Ombres*, and in 2009, was among the youngest graduates of Schola Cantorum Basiliensis. She has been teaching since 2011 the great import of her instrument from the dual, harmonic and melodic standpoint.

She has developed her network in Switzerland and France mainly, and has chosen Occitania as a base for her own Ensemble with flute player Sylvain Sartre whom she had met at Basel's Schola. Together they make up immersive shows turning their group into an arts collective apart which has been anxious to appeal to all the audiences for over ten years now.

Margaux Blanchard's eclectic, critically acclaimed recordings can be found under such labels as Mirare, Glossa, Alpha, Ricercar, Château de Versailles Spectacles and Ambronay Editions, while the captures of her shows are on Arte, Mezzo, Medici TV, and France TV. She appears in the stagings of Benjamin Lazar for *Written on skin*, Clément Cogitore for *Les Indes Galantes*, Louise Moaty for *Alcyone*, and she accompanies Sonya Yoncheva in *Rebirth*, her album published by Sony Classical.

SYLVAIN SARTRE JOINT MUSICAL DIRECTION

After studying the piano and transverse flute, Sylvain Sartre discovered the rich Renaissance and baroque repertoires. Charmed by the sound of the wooden recorder, he trained with Annie Ploquin-Rignol, Philippe Allain-Dupré then Marc Hantaï at Schola Cantorum in Basel, where he passed his *Master of Arts in Musical Performance* degree.

In every project he undertakes, he pays special attention to voices. He intervenes as a chorus master or conductor for many choir schools, also directing the baroque unit of the Mediterranean Institute of Vocal Research and Music Education (Irvem). Very keen on research, he also participates in re-discovering forgotten manuscripts of the French 18th-century repertoire, and has been rewarded for this work by the Foundation of France (*Fondation de France*).

With a view to integrating all the scattered disciplines, he founded the *Ensemble Les Ombres*, the artistic direction of which he has been in charge since 2008. Alongside this, he manages the project to establish a cultural meeting venue at Château de l'Esparrou (Pyrénées-Orientales).

Regularly invited as a flute player by such conductors of international renown as Hervé Niquet, Leonardo García Alarcón, Chiara Banchini, Jordi Savall, or Joël Suhubiette, Sylvain Sartre gives special consideration to chamber music that he's been practicing with Ensembles Pulcinella, Fratres and Le Consort.



DIE BACH-ABEL-KONZERTE

Carl Friedrich Abel (1723-1787) ließ sich 1759 in London nieder, während sich Johann Christian Bach (1735-1782) drei Jahre später, nämlich 1762, von Mailand aus auf den Weg in die britische Hauptstadt machte. In den nächsten zwei Jahrzehnten standen diese beiden Landsleute und engen Freunde an der Spitze des Londoner Musiklebens und förderten dort die zeitgenössische kontinentaleuropäische Musik – den *galanten Stil*.

Das erste bekannte gemeinsame Konzert von Bach und Abel war ein Benefizkonzert, das die beiden Komponisten am 29. Februar 1764 im Great Room in Spring Gardens veranstalteten. 1765 schlossen sie sich dann zusammen und begründeten die sog. Mittwochskonzerte, die heute eher unter der Bezeichnung „Bach-Abel-Konzerte“ geläufig sind. Diese fanden siebzehn Jahre lang, von Januar bis Mai während der Konzertsaison statt, zunächst im Zusammenwirken mit Teresa Cornelys, der „Königin“ des Londoner Gesellschaftslebens, im Rahmen ihrer Veranstaltungen im Carlisle House am Soho Square; letzteren haftete der Ruf an, dem ausgewählten Abonnementkreis „verschwenderisch-ausschweifenden Luxus“ zu bieten. Später wurden die Musikveranstaltungen in den neueren, größeren und mondäneren Almack’s Room in der King Street und schließlich in die eigens in Zusammenarbeit mit Sir John Gallini errichteten Hanover Square Rooms verlagert, in welchen die ersten Konzerte im Februar 1775 stattfanden. 1776 kaufte Gallini die Anteile von Bach und Abel auf und betrieb die Räumlichkeiten als Konzertunternehmer allein weiter, wobei die Musiker ihre Konzerte dort fortsetzten und Miete an Gallini zahlten; in den folgenden Jahren nahm die Höhe dieses Mietzinses jedoch immer mehr ab, möglicherweise als Reaktion auf die damaligen finanziellen Schwierigkeiten der Bach-Abel-Konzerte. Das Ableben J. C. Bachs am 1. Januar 1782 läutete auch das Ende der Bach-Abel-Konzerte ein.

Über all die Jahre hinweg zeichneten sich die Bach-Abel-Konzerte durch das ihnen innewohnende enorme Prestige sowie ihren exklusiven Charakter aus. Das wichtigste Mittel für dessen Gewährleistung war das Abonnementsystem selbst: Das teure, fünf Guineen betragende Abonnement schloss den Zugang von finanziell schlechter gestellten Menschen, wie etwa Mitgliedern der bürgerlichen Kreise, von vornherein aus. Die Abonnementliste selbst



war handverlesen, denn die Aufsicht darüber oblag einer Gruppe adeliger Gönnerinnen, die die potenziellen Konzertbesucher unter die Lupe nahmen. Auch die Annoncen für die Konzerte enthielten fast nie Einzelheiten zu den auftretenden Künstlern oder den aufgeführten Werken; die Zeitungsanzeigen waren lediglich als Erinnerung für den exklusiven Kreis der Abonnenten aus der besseren Gesellschaft gedacht und dienten nicht dazu, Publikum für diese Konzerte anzulocken. Die Kombination aus gesellschaftlicher Kontrolle und hohem Eintrittspreis sorgte für das Prestige der Konzerte: „Der Hochadel hielt die Zügel des Geschmacks fest in seinen Händen“, so der Musikwissenschaftler Simon McVeigh.

Eine weitere Facette dieser Exklusivität bestand darin, dass Bach und Abel die führenden kontinentaleuropäischen Sänger und Instrumentalisten für ihre Konzerte engagierten, zudem besaßen die sog. „einfachen“ Orchestermusiker (von denen einige gelegentlich auch als Solisten auftraten) ebenfalls ein hohes musikalisches Niveau. Bach unternahm sogar mehrere Reisen auf den europäischen Kontinent, um dort einige seiner bedeutendsten Interpreten „unter großem Kostenaufwand“ anzuwerben. Das Publikum wurde auch regelmäßig mit Aufführungen von Bach und Abel selbst bedacht, und ein Großteil der gespielten Werke stammte aus Bachs und Abels eigenem Schaffen; etliche dieser Kompositionen waren damals gerade erst entstanden.

An Augenfreuden mangelte es ebenfalls nicht: Nachdem die Konzerte 1775 in die neu errichteten Hanover Square Rooms verlegt worden waren, schmückten Gemälde von Gainsborough und anderen Künstlern die neuen Konzerträume. Besonderes Augenmerk wurde Gainsboroughs Öl-auf-Glas-Gemälden zuteil. Elizabeth Harris schildert in einem Brief vom Februar 1775 an ihren Sohn die bezaubernde Atmosphäre des neuen Veranstaltungsortes:

„Diese Gemälde sind alle durchsichtig und werden von hinten beleuchtet; und dieses Licht reicht aus, um den Raum zu erhellen, ohne dass Lüster oder Kerzen notwendig sind. [...] Die Bilder sind hauptsächlich fantastischer Natur; eine von Gainsborough gemalte Muse des Lustspieles wird sehr gelobt. Es ist eine große Leistung Bachs, für solch höchst elegante Unterhaltung der Stadt zu sorgen.“

Thomas Busby zufolge war die durch Gainsboroughs erleuchtete Gemälde erzielte Wirkung „brillant und eindrucksvoll“. Diese „Illuminationen“ wurden jedoch nicht lange beibehalten, da die „vermischten“ leuchtenden Farben auf die Gesichter und gepuderten Perücken einiger Zuschauer projiziert wurden, welche daraufhin deren Entfernung forderten. Busby bemerkte dazu:

„Nachdem diesem Ansinnen stattgegeben worden war, rief beim folgenden Konzertabend eine Dame von Stand, die von der vorgenommenen Veränderung nichts wusste und überrascht war, Bach beim Eintreten zu: »Wie? Apollo [eine Statue, die ebenfalls als zu groß und unpassend für den Raum galt und daher entfernt wurde] und die Musen sind fort?« »Sie befinden sich nicht mehr an ihrem bisherigen Platz, Madame«, antwortete der Komponist, »aber sie haben uns nicht ganz verlassen. Wenn die Aufführung beginnt, hoffe ich, dass Euer Gnaden sie alle vernehmen wird.«

„Die Abonnenten der Mittwochskonzerte“

„SOHO-SQUARE-KONZERT / DIE ABONNENTEN der Mittwochskonzerte, / (die Musikdarbietungen unterstehen der Leitung der Herren Bach und Abel) werden hiermit davon in Kenntnis gesetzt, dass das ZWÖLFTE Konzert morgen / zur Stunde zwischen sieben und acht Uhr abends stattfinden wird. / Das Orchester wird an diesem Abend von Herrn Abel dirigiert.“

Wie dieser Auszug aus der Ankündigung eines Bach-Abel-Konzerts in *The Public Advertiser* vom 5. April 1766 belegt, wurden fast nie Einzelheiten zu den aufzuführenden Werken oder den auftretenden Interpreten genannt. Daher gibt es keine Aufzeichnungen darüber, welche Werke in den siebzehn Jahren, in denen die Konzertreihe stattfand, konkret aufgeführt wurden. Einige der Werke in der vorliegenden Aufnahme wurden entweder für den Hausmusik-Absatz komponiert (etwa die sog. begleiteten Sonaten von J. C. Bach sowie Haydns *Schottische Lieder*) oder für Privatveranstaltungen in den Palais des Adels oder bei Hofe (so Abels Präludien für die Viola da Gamba), aber diese Sammlung von Werken vermittelt einen Eindruck von der Vielfalt und Neuartigkeit der

Kammermusik (Lieder, Quartette und Klaversonaten), die bei den Bach-Abel-Konzerten neben großformatigeren Ensemblestücken wie Sinfonien und Instrumentalkonzerten sowie Opernarien zu vernehmen gewesen sein könnten.

Die drei auf der vorliegenden Aufnahme eingespielten *Schottischen Lieder* von Joseph Haydn (1732-1809) entstanden zwar erst nach dem Ende der Bach-Abel-Konzerte (Bach verstarb 1782, Abel 1787), doch könnten ähnliche Volkslieder auch für Bachs und Abels Publikum aus der besseren Gesellschaft zu Gehör gebracht worden sein. Zwischen 1791 und 1805 komponierte oder bearbeitete Haydn über vierhundert schottische Lieder für drei schottische Verleger, William Napier, William Whyte und George Thomson. Oftmals stellten die Verleger einem Komponisten wie etwa Haydn Text und Melodie zur Verfügung und beauftragten ihn mit der Erarbeitung stilvoller, für Liebhaberspieler geeigneter Begleitungen. Die drei schottischen Lieder auf dieser Aufnahme, „I love my love in secret“, „John Anderson“ sowie „Mary’s dream“, sind traditionelle Weisen aus Schottland, für die Haydn Begleitungen für William Napier anfertigte, welche dieser 1792 in seinem zweiten Band mit schottischen Liedern (*A Selection of Original Scots Songs in Three Parts ...*) veröffentlichte. In der Einleitung zu dieser Ausgabe erklärt der Herausgeber, dass diese „Lieder von der Hand eines MEISTERS gesetzt sind, sie sollten mit Anmut und Genauigkeit vorgetragen werden; und bei der Begleitung müssen die VIOLINE und der BASS besonders vorsichtig darauf bedacht sein, die Singstimme nicht zu übertönen.“ Abgesehen von diesen einfachen Anweisungen bleibt vieles der Improvisation der Interpreten überlassen. In der Druckausgabe enthält das untere Notensystem lediglich den bezifferten Bass, sodass die Ausführung der Harmonien dem Spieler selbst obliegt, während die eigentliche Basslinie von einem Streichinstrument wie etwa einem Violoncello oder, wie in vorliegender Aufnahme, einer Viola da Gamba gespielt wird. Das obere Notensystem umfasst sowohl den Klavierpart als auch die Gesangsstimme. Darüber ist die begleitende Violinstimme abgedruckt, die der Bearbeitung Charme und Farbigkeit verleiht. Vernehmbar ist zudem, wie Haydn wichtige Merkmale des schottischen Volksliedes, so etwa die Verwendung pentatonischer Skalen oder die häufig vorkommenden sog. *Scotch snaps* (eine aus einer Sechzehntel- mit folgender punktierter Achtelnote bestehende rhythmische Abfolge) in seine Bearbeitungen einfließen lässt. Wie William Whyte, einer seiner Verleger, damals bemerkte, „stellen“ diese reizvollen Arrangements Haydns „für das ‚klassische Gehör‘ gewiss einen wahren Ohrenschaus dar.“

Johann Samuel Schröter [auch Schroeter, Anm. d. Ü.] (ca. 1752-1788) stammte aus einer musikalischen Familie: Sein Vater war Oboist am Hofe des sächsischen Kurfürsten und polnischen Königs August III. und seine Geschwister waren ebenfalls hochbegabte Musiker. Als der zwanzigjährige Schröter in London eintraf, war er bereits ein gestandener Musiker. Schröters Vater nahm ihn und seine Schwester Corona mit auf Konzertreisen durch Deutschland, die Niederlande und England; Johann Samuel und Corona Schröter gaben dort am 2. Mai 1772 ihr Londoner Debüt bei den Bach-Abel-Konzerten. Während seine Familie nach Deutschland zurückkehrte, blieb Schröter in London, wo er sich beim dortigen Publikum einen Namen machte. In der englischen Hauptstadt wirkte er als Organist an der Deutschen Kirche und gewann Graf Brühl als Gönner (seine erste Sammlung von Sonaten für Pianoforte oder Cembalo op. 1 ist Brühl gewidmet). Kurz nach Schröters Ankunft in London nahm ihn J. C. Bach unter seine Fittiche. Bach zeigte echtes Interesse an der Laufbahn des jungen Clavieristen und führte Schröter am englischen Hofe ein; nach Bachs Tod im Jahr 1782 übernahm Schröter dessen Stelle als Musiklehrer (*Music-master*) der Königin Sophie Charlotte.

Zeitgenössische Autoren wie der Musikhistoriker und Schriftsteller Charles Burney beschreiben Schröters Spiel als „rein und vortrefflich“, während der anonyme Verfasser eines fünfunddreißig Jahre nach Schröters Tod in *The Harmonicon* erschienen Artikels (1823) dessen „bestrickende Art der Ausführung“ feststellte. Der deutsche Musiker hat mit seinen Interpretationen sehr zur Popularisierung des Pianofortes als Konzertinstrument in England beigetragen. Schröters Kompositionsstil schließt sich nach oft geäußerter Meinung J. C. Bachs lyrischer Melodieführung *à l'italienne* an, zudem weist sein Tonsatz auch die edle Einfachheit klassischer Strukturen auf. Diese Schlüsselemente seines Kompositionsstils finden sich sowohl in den beiden von Schröter verfassten, in einem Sammelband mit dem Titel *Trois Quintetti* [sic!] veröffentlichten Quintetten – diese erschienen erstmals 1778 bei Schröters Londoner Verleger William Napier ohne Opuszahl und später dann als Opus 1 bei Johann André, Musikverleger in Offenbach – als auch in der Sonate Nr. 6 seiner wohl 1783 in Paris veröffentlichten *Six sonates d'airs choisis* op. 7.

Carl Friedrich Abel war *der* herausragende Gambenspieler seiner Zeit; er trat sowohl bei öffentlichen Konzerten als auch in häuslichen Salons in Erscheinung. Dem Abel-Forscher Peter Holman zufolge waren die beiden unbegleiteten Gambenstücke auf der vorliegenden Aufnahme (beide um 1770) höchstwahrscheinlich für private Aufführungen gedacht, da sie aus einer Sammlung von Gambenmusik-Kompositionen stammen, welche anscheinend für Abels eigenen Gebrauch bestimmt waren. Es ist jedoch belegt, dass Abel bei den Bach-Abel-Konzerten als Solist auftrat – Elizabeth Harris, eine ZuhörerIn, berichtete damals, dass „Abel auf seiner ‚Viol di Gambo‘ [sic!] zwei Soli herrlich spielte“ (obwohl Holman behauptet, dass diese Solodarbietungen in den Konzertsälen eher Gambenstücken mit Begleitung als unbegleiteten Werken galten). Beide Präludien in dieser Aufnahme stellen virtuose Kraftakte voll technisch anspruchsvoller Elemente wie etwa dramatischer Sprünge, häufiger Mehrfachgriffe und arpeggierter Passagen dar, die oft bis in die äußersten Lagen des Gambenregisters reichen. Einige der Stilelemente in diesen Präludien spiegeln eher die komplexe Musik des Spätbarocks als das damals gerade aufgekommene *galante* Idiom wider. Burney schrieb 1789 über Abel in seiner *General History of Music*¹, dass „ich ihn fürwahr, wenn er aufgeräumt war und es ihm beliebte, im stillen Kämmerlein auf seiner sechssaitigen Bassgamba mit einer solch erfahrenen Kunstfertigkeit und Tiefe der [musikalischen] Kenntnis modulieren hörte, welche den [bereits] verschiedenen Lord Kelly und Bach ebenso in Erstaunen versetzten wie mich selbst.“

Abels *Quartett für Flauto traverso, Violino, Viola da Gamba und Violoncello* in G-Dur WKO 227 (nach 1783) wirft einige interessante Fragen bezüglich seiner Herkunft auf, da es sich um ein aus Sätzen anderer Abel-Werke zusammengefügtes Pasticcio handelt. Der Kopfsatz sowie der dritte Satz wurden von den Ecksätzen eines weiteren Flötenquartetts übernommen (das Autograf wird im Prager Nationalmuseum verwahrt); zudem bildet der dritte Satz auch den Schlusssatz des Streichquartetts op. 12 Nr. 6 WKO 72. Der in dieser Aufnahme zu hörende Mittelsatz, *Adagio ma non troppo*, stammt aus der *Sonata a due flauti o violini e violoncello* in G-Dur op. 3 Nr. 1 WKO 80 (1761/1762). Ähnlich wie J. C. Bachs Quartett Nr. 2, das in vorliegender Aufnahme enthalten ist, spiegelt Abels Quartett die edle Einfachheit und ruhige Erhabenheit des galanten Stils wider. Die Melodien sind zart und ausdrucksvoll,

1 - Auf Deutsch auszugsweise erschienen unter dem Titel *Dr. Karl Burney's Abhandlung über die Musik der Alten*, übersetzt von Johann Joachim Eschenburg, Leipzig 1781. Anm. d. Ü.

mit einem reizvollen Wechselspiel zwischen den Solisten (besonders im zweiten Satz). Die Begleitung bleibt zwar auf eine unterstützende Rolle beschränkt, zeichnet sich aber durch etliche farbenfrohe Harmonien aus. In allen drei Sätzen findet sich eine Mischung aus bezaubernden Melodien, kühnen Imitationen und lebhaft-beseelten Passagen bei den Soloinstrumenten, vor allem im Allegretto-Satz.

Die *Sonate in c-Moll* aus den *Zehn Sonaten für Viola da Gamba und Basso continuo* stammt aus einer 2014 entdeckten Sammlung von Werken, die ursprünglich im Schloss der Grafen von Maltzan im heutzutage polnischen Milicz aufbewahrt wurde. Die sog. Maltzan-Sammlung enthält an die dreißig unbekannte Werke für Viola da Gamba, von denen mehr als zwanzig Werke auf Abel zurückgehen. Diese hatte Joachim Carl Graf von Maltzan (1733-1817), preußischer Gesandter in London von 1766-1782, dort erworben und bei seiner Rückkehr ins schlesische Militsch (das heutige Milicz) mitgenommen. Graf von Maltzan war nicht nur ein leidenschaftlicher Gambist (es wird vermutet, dass er einer von Abels Schülern war), sondern auch ein bekannter Abonnent der Bach-Abel-Konzerte; jedenfalls ist er als solcher in der Liste für die Konzertsreihe im Jahr 1774 aufgeführt. Diese dreisätzig Sonate ist ein Beispiel für Abels Schaffen aus seiner Reifezeit, und obwohl sie technisch nicht so anspruchsvoll ist wie die Präludien ohne Begleitung, die ebenfalls hier eingespielt wurden, sprühen die beiden schnellen Sätze vor lebendiger Virtuosität und stellen an den Spieler höhere Anforderungen als andere bekannte Sonaten aus Abels Londoner Zeit. Der Mittelsatz strahlt Tiefgang, Schönheit und galanten Charme aus.

J. C. Bachs Quartette op. 8 waren ursprünglich für Oboe (mit Traversflöte oder Violine als Alternativinstrumenten), Violine, Viola und Bass gesetzt. Man geht heute davon aus, dass die Bratschenstimme für Viola da Gamba geschrieben wurde, und zwar speziell für Abels eigene Interpretationen. Wie alle Abel-Werke, die in der vorliegenden Aufnahme enthalten sind, wurde auch dieses Quartett höchstwahrscheinlich bei den Bach-Abel-Konzerten aufgeführt. Das Quartett Nr. 2 besteht genau wie die anderen Quartette dieser Sammlung ebenfalls aus zwei Sätzen. Der erste Satz, Andante, ist eine anmutige Sonatenform, gefolgt von einem verspielten „Rondeau“. In beiden Sätzen ist das musikalische Material auf die drei Oberstimmen (Flöte, Violine und Gambe) verteilt, die an einigen Stellen miteinander Zwiesprache halten, während die Tasteninstrumente und das Cello

hauptsächlich harmonische Unterstützung bieten. Während des gesamten ersten Satzes finden sich Momente des spielerischen Austauschs zwischen den drei Oberstimmen – die ausdrucksstarken melodischen Ideen werden von der Violine zur Flöte sowie zur Gambe weitergereicht – in der Art eines Vokaltrios, was dem Hörer ein Gefühl für den kantablen Stil, ein Markenzeichen J. C. Bachs, vermittelt. Der letzte Satz, ein „Rondeau: Allegro assai“, besteht aus einem lebhaften, imitatorisch verarbeiteten Refrain in D-Dur, der mit drei kontrastierenden Sektionen alterniert. Die erste Episode wird von der Flöte und der Violine dominiert; die zweite (für die Gambe allein, mit gelegentlichen Einwüfen der Flöte und der Violine) sowie die dritte Episode (für alle drei Soloinstrumente ohne Unterstützung des Generalbasses) führen in den Moll-Modus mit einer ernsteren Stimmung. Danach kommt es zur finalen Wiederkehr des munteren Refrains, hin zu einem energischen Schluss.

Das gesamte Opus 16 gehört einer eigens für den Hausmusik-Markt geschaffenen und zur damaligen Zeit höchst beliebten Musikgattung an, die unter der Bezeichnung „begleitete Sonaten“ bekannt ist. Diese Art von Ensemblesmusik bestand aus einer Stimme für das Tasteninstrument (Cembalo oder Pianoforte) und einer Begleitstimme für die Violine (wobei die Flöte oft als Alternativinstrument angegeben wurde). Die Violin- oder Flötenstimme verdoppelte häufig über den größten Teil des Satzes hinweg den Part der rechten Hand am Tasteninstrument. Die Bedeutung dieser Begleitstimme kann jedoch stark variieren, dies reicht von kurzen Auftritten über die Verdoppelung der Melodielinie des Tasteninstrumentes bis hin zur Ausführung eigenen melodischen Materials. Diese Sammlung ist Emma Jane Greenland gewidmet, der Tochter von August Greenland, dem Rechtsbeistand Bachs während des Prozesses des Komponisten gegen die Londoner Verleger Longman und Lukey. Hierbei handelt es sich um Bachs einzige Widmung an eine Person, die nicht dem Königshaus oder dem Adel angehörte. Man könnte diese Widmung als Dankgeste Bachs an Greenland nach dem erfolgreichen Ausgang des Prozesses im Jahr 1773 werten; sie könnte aber auch schlicht der Tatsache geschuldet sein, dass Emma Jane Greenland seine Lieblingsschülerin und die Tochter eines Freundes der Familie war. Zur Anpassung an den britischen Musikmarkt umfassen die begleiteten Sonaten, die Bach in London veröffentlichte, zwei Sätze, im Gegensatz zu seinen früheren italienischen Sonaten, die in der Regel dreisätzig angelegt waren.

Das in vorliegender Aufnahme enthaltene „Tempo di Minuetto“ bildet den zweiten Satz aus dieser C-Dur-Sonate. Es handelt sich um eine einfache erweiterte zweiteilige Liedform der Folge A – B – A, was bedeutet, dass der zweite A-Teil aus der zweiten Hälfte der ersten Wiederholung des A-Teiles besteht, wobei die letzten zwölf Takte des ersten A-Teils als finale Takte des ganzen Satzes wiederkehren. Auf diese Weise wird eine Gleichgewichtsform geschaffen, ein Schlüsselmerkmal des *galanten* Stils. Den größten Teil des Satzes hindurch spielt die begleitende Violinstimme die Melodie des Tasteninstrumentes mit, obwohl es in diesem verspielten Menuett Momente gibt, in denen der Violine wichtige melodische Phrasen zukommen. Stephen Roe bemerkt zu dem Opus 16 und dessen Entstehungszeit, dass sich „während [J. C. Bachs] Aufenthalt in London dessen Musiksprache weiterentwickelte: Die kurzen motivischen Phrasen seiner italienischen Werke weiteten sich allmählich zu einer eher vorbehaltlosen, in einigen Fällen von britischen Volksliedern beeinflussten Melodik aus“. Dieser Aspekt von Bachs Kompositionsstil aus seiner Reifezeit ist in dem Satz der C-Dur-Sonate deutlich vernehmbar.

Ann van Allen-Russell

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

LES OMBRES

Aus der engen künstlerischen Zusammenarbeit von Margaux Blanchard und Sylvain Sartre an der Schola Cantorum Basiliensis entstand das Projekt Les Ombres. Zwei Klangfarben, zwei Persönlichkeiten, dieselbe Wissbegierde hinsichtlich in Vergessenheit geratener Musikrepertoires. Die paritätisch besetzte Doppelspitze des Ensembles spiegelt dessen Streben nach Vielfalt, Erneuerung und Modernität wider.

Das generationenübergreifende, engagierte und authentische Projekt des Ensembles Les Ombres hat sich in den vergangenen zwölf Jahren von der Kammermusik bis hin zur Oper und Projekten für junges Publikum fortentwickelt, im Streben nach Exzellenz und unter Achtung ethischer Werte.

Das Ensemble ist um seine Beziehung zum Publikum bemüht und stellt das Emotionale in den Mittelpunkt seiner künstlerischen Arbeit. Die Energie des musikalischen Tuns, der dem Dialog entspringende Elan, die Lichtgestaltung, die Wahl des Repertoires und des Rhythmus: Die der Aufführung innewohnende Poesie ergibt ein Programm, dessen Harmonie und Struktur den Zuschauer ergreifen sollen.

Diese humane, sensorische und multidisziplinäre Annäherung an die Alte Musik offenbart die künstlerische Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Das Ensemble Les Ombres bringt dieses Repertoire musikalisch und visuell auf die Bühne, es verankert somit den Barock in der Jetztzeit und lässt sozusagen die großen Herausforderungen unserer Zeit im Lichte der vergangenen Jahrhunderte erklingen. Die Klangfarben und Stimmungen, die Poesie und Harmonie ihrer Kreationen begleiten den Zuschauer bei der Entdeckung eines unbekanntes Repertoires und laden ihn zur Beschäftigung mit dieser bewegenden Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart ein.

Zu dem talentierten und generationenübergreifenden Ensemble, das seit gut zehn Jahren bestens zusammenarbeitet, gehören unter anderen Eléonore Pancrazi, Judith van Wanroij, Chantal Santon, Emmanuelle de Negri und João Fernandes, Mathias Vidal und Alain Buet. Sie wirken mit bei Produktionen an renommierten Opernhäusern und bei internationalen Musikfestivals (Opéra Royal de Versailles, Folle Journée, Opéra National de Montpellier, Grange au Lac d'Évian, Festival d'Ambronay, Freunde Alter Musik Basel, York, Utrecht, Bergamo, Tokio u.a.). Die Einspielungen des Ensembles werden von der Kritik hoch gelobt, sie erhielten Auszeichnungen wie etwa *ffff* von Télérama, Choc des Magazines Classica, Quobuzissime, Coup de cœur du jardin des critiques des Radiosenders France Musique, Pizzicato Supersonic Award u. a. Les Ombres stehen bei den Labels Mirare und Château de Versailles Spectacles unter Vertrag.

MARGAUX BLANCHARD MUSIKALISCHE CO-LEITUNG

Die wegen ihrer umfassenden Musikalität sehr gesuchte Gambistin Margaux Blanchard arbeitet mit den Dirigenten Jordi Savall, Leonardo García Alarcón und François-Xavier Roth zusammen; Auftritte führten sie bisher an unterschiedliche Opernhäuser wie etwa die Pariser Opéra Garnier, Opéra Bastille und Opéra Comique sowie nach Versailles, Amsterdam, Köln, Genf, Buenos Aires, Tokio und New York.

Sie ist eine Allround-Künstlerin; seit frühester Kindheit singt sie in der Oper und hat eine instinktive Beziehung zur Bühne. Der Gesang leitet sie auf ihrer Suche nach der „idealen Phrasierung“, der Tanz inspiriert sie bei der Erarbeitung der rhythmischen Strukturen, und ihre musikalische Praxis basiert auf ihrer Erfahrung mit Tasteninstrumenten, vom Klavier bis zum Cembalo. Als Kind erlernte sie bei Ariane Maurette am Pariser CRR das Diskant- und Bassgambenspiel und vertiefte dieses während ihres Masterstudiums bei Paolo Pandolfo an der Schola Cantorum Basiliensis sowie zusätzlich bei Jordi Savall, Marianne Muller und Jérôme Hantai.

Margaux Blanchard ist als Solistin, Kammermusikerin und Continuospielerin gefragt, doch durch die Begegnung mit dem argentinischen Cembalisten und Dirigenten Leonardo García Alarcón wandte sie sich ganz selbstverständlich der Begleitung von Sängern zu. Er entdeckte sie 2005 bei der Académie d'Ambronay und lud sie 2007 ein, als Continuospielerin in seinem Ensemble Cappella Mediterranea mitzuwirken. 2008 war sie Mitbegründerin des Ensembles Les Ombres, und 2009 gehörte sie zu den jüngsten Absolventinnen der Schola Cantorum Basiliensis. Seit 2011 unterrichtet sie Harmonik und Melodik der Viola da Gamba.

In der Schweiz und in Frankreich baute sie ihr Netzwerk aus, und in Okzitanien gründete sie ihr Ensemble mit dem Flötisten Sylvain Sartre, den sie an der Schola Cantorum Basiliensis kennenlernte. Gemeinsam gestalten beide Aufführungen mit Publikumsbeteiligung, die ihr Ensemble zu einem besonderen „Kollektiv“ machen, das seit mehr als zehn Jahren darauf bedacht ist, alle Publikumsschichten anzusprechen.

Margaux Blanchards vielseitige und von der Kritik ausgezeichnete Einspielungen erschienen bei den Labels Mirare, Glossa, Alpha, Ricercar, Château de Versailles Spectacles und Ambronay Editions, Aufzeichnungen ihrer Aufführungen werden auf Arte, Mezzo, Medici TV und France TV ausgestrahlt. Sie wirkte bisher bei Inszenierungen von Benjamin Lazar (*Written on Skin*), Clément Cogitore (*Les Indes Galantes*) und Louise Moaty (*Alcyone*) mit und begleitet Sonya Yoncheva auf ihrem bei Sony Classical erschienenen Album *Rebirth*.

SYLVAIN SARTRE, MUSIKALISCHE CO-LEITUNG

Nach seinem Klavier- und Querflötenstudium entdeckte Sylvain Sartre den Reichtum des Renaissance- und Barockrepertoires. Vom Klang der Holzflöte bezaubert, bildete er sich bei Annie Ploquin-Rignol, Philippe Allain-Dupré sowie später bei Marc Hantaï an der Schola Cantorum Basiliensis weiter, wo er seinen *Master of Arts in Musical Performance* erhielt.

Bei seinen musikalischen Aktivitäten räumt Sylvain Sartre dem Gesang einen besonderen Stellenwert ein. Als Dirigent arbeitet er mit zahlreichen Chören sowie Kinderchören zusammen und leitet den Barockbereich des *Institut de Recherche vocale et d'Enseignement musical méditerranéen* (Irvem). Als begeisterter Musikforscher ist er auch an der Wiederentdeckung in Vergessenheit geratener Handschriften des französischen Repertoires des 18. Jahrhunderts beteiligt, diese Rechercharbeit wurde von der Fondation de France ausgezeichnet.

Um diese verschiedenen Disziplinen zusammenzuführen, gründete Sylvain Sartre das Ensemble Les Ombres, dessen künstlerische Leitung er seit 2008 innehat. Parallel dazu leitet er das Projekt zur Schaffung des Begegnungs- und Kulturzentrums am *Château de l'Esparrou* (im französischen Département Pyrénées-Orientales).

Als Flötist wird Sylvain Sartre regelmäßig von renommierten Dirigenten wie Hervé Niquet, Leonardo García Alarcón, Chiara Banchini, Jordi Savall oder Joël Suhubiette zur künstlerischen Zusammenarbeit eingeladen. Einen besonderen Stellenwert räumt der Musiker auch der Kammermusik ein, die er mit den Ensembles Pulcinella, Fratres und Le Consort pflegt.

THÉÂTRE AUDITORIUM DE POITIERS

En figure de proue du centre-ville se situe le TAP - Théâtre Auditorium de Poitiers, dont l'architecture est signée João Luís Carrilho da Graça. Sa salle de théâtre de 720 places et son auditorium de 1020 places constituent deux outils d'excellence au service d'une programmation pluridisciplinaire qui fait une large place à toutes les musiques.

L'exceptionnelle acoustique de l'auditorium est désormais reconnue comme l'une des meilleures d'Europe. Depuis sa création, le TAP accueille une série d'enregistrements discographiques, réalisés par les orchestres associés (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées et Ars Nova), de prestigieux solistes et ensembles de musique de chambre, dont Anne Queffélec, Vanessa Wagner, Bertrand Chamayou, Jean Rondeau, Trio Wanderer, Quatuor Modigliani, Maude Gratton & Il Convito, Sébastien Daucé & l'Ensemble Correspondances, Amandine Beyer & Gli Incogniti, Damien Guillon & Le Banquet Céleste...

The TAP - Theatre Auditorium of Poitiers was designed by João Luís Carrilho da Graça and is situated like a figurehead in the city. Its 720-seat theatre and 1020-seat auditorium serve a pluridisciplinary programme that gives a prominent place to all kinds of music.

The Auditorium's exceptional acoustics are already known for being among the best in Europe. Since its creation, the TAP has hosted a series of concerts with its associate orchestras (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées and Ars Nova), as well as prestigious soloists and chamber music ensembles such as Anne Queffélec, Vanessa Wagner, Bertrand Chamayou, Jean Rondeau, Trio Wanderer, Quatuor Modigliani, Maude Gratton and Il Convito, Sébastien Daucé and Ensemble Correspondances, Amandine Beyer and Gli Incognito, and Damien Guillon and Le Banquet Céleste.





« Bach Abel Concerts » by Ann van Allen-Russel : Sources

Broughton, Mrs. V. D., ed. *Court and Private Life in the Time of Queen Charlotte: being the journals of Mrs. Papendieck, Assistant-Keeper of the Wardrobe and Reader to Her Majesty.* (London, 1887).

Burney, Charles. *A General History of Music* (1776-89), ed. F Mercer, 2 vols. (Dover, 1957).

Burrow, Donald, James Harris, and Rosemary Dunhill, eds. *Music and Theatre in Handel's World.* (Oxford University Press, 2002).

Busby, Thomas. *Concerto-room and Orchestra Anecdotes of Music and Musicians, Ancient and Modern.* 3 vols. (Clementi & Co., London, 1825), Vol. 2, 'Bach and Abel's Concert Room'.

Cyr, Mary, 'Carl Friedrich Abel's Solos: A Musical Offering to Gainsborough?' in *Musical Times* 128 (1987) 317-321.

Fiske, Roger. *Scotland in Music: A European Enthusiasm.* (Cambridge University Press, 1983).

Gärtner, Heinz. *John Christian Bach: Mozart's Friend and Mentor.* (Amadeus Press, 1994).

Holman, Peter. *Life after Death: The Viola da Gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch* (Boydell Press, 2010).

McVeigh, Simon. *Concert Life in London from Mozart to Haydn.* (Cambridge University Press, 1993).

A Series of Letters of the First Earl of Malmesbury, his Family and Friends, from 1745 to 1820, ed. Earl Malmesbury, 2 vols. (London, 1870), Vol. 1.

Summers, Judith. *The Empress of Pleasure: The life and Adventures of Teresa Cornelys* (Viking, 2003).

Terry, Charles Sanford. *John Christian Bach.* (Oxford University Press, 1967).

Warbuton, Ernest, ed. *The Collected Works of Johann Christian Bach.* vol 48:1 (Garland, 1999).

The Public Advertiser, 5 April 1766.

Les Ombres remercient toutes les personnes qui ont rendu possible la réalisation de ce disque et en particulier : René et François-René Martin ; Alexandre Huchon, Stephan Maciejewski et les équipes du Théâtre Auditorium de Poitiers ; Pierre Corvol et les membres du Conseil d'administration, Olivier Le Gal et Charlotte La Pietra de la Fondation Singer-Polignac ; Sylvie Roger et Zelia Housset de la Caisse des Dépôts ; l'Adami et Céline Leporrier ; le Centre National de la Musique ; la DRAC et la Région Occitanie ; Montpellier Méditerranée Métropole ; Philippe Leclant et Jean-Baptiste Rendu.



La Caisse des Dépôts est le mécène principal des Ombres. L'ensemble bénéficie du soutien de la DRAC, de la Région Occitanie et de Montpellier Méditerranée Métropole. Les Ombres sont en résidence à la Fondation Singer-Polignac en tant qu'artistes associés et sont membres de la FEVIS et de PROFEDIM

The Caisse des Dépôts is the main sponsor of Les Ombres. The ensemble is supported by the DRAC, the Région Occitanie and Montpellier Méditerranée Métropole. Les Ombres are in residence at the Fondation Singer-Polignac as an associated artist and are members of FEVIS and PROFEDIM.

Hauptsponsor von Les Ombres ist die französische Caisse des Dépôts. Das Ensemble wird von der Direction régionale des affaires culturelles (DRAC), der Region Okzitanien sowie Montpellier Méditerranée Métropole unterstützt. Les Ombres sind derzeit Künstlerresidenz-Stipendiaten im Rahmen eines Residenzprogramms der französischen Fondation Singer-Polignac. Zudem ist das Ensemble Mitglied der Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés FEVIS sowie der Kunstlergewerkschaft PROFEDIM.

Enregistrement réalisé en février 2021 au Théâtre Auditorium de Poitiers / Direction artistique, prise de son et montage : Olivier Rosset / Photo de de couverture : ©Donnie Nunley / Photo des artistes : © Julien Benhamou / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin, Clémence Burgun / Design : Jean-Michel Bouchet – LMW&R / Réalisation digipack : saga.illico Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2022, MIRARE, MIR584
www.mirare.fr