J.S. BACH:
SONATAS FOR VIOLIN AND HARPSICHORD,
BWV 1014-1019
MARK FEWER, VIOLIN
HANK KNOX, HARPSICHORD

NOTES

Several years after his father's death, C.P.E. Bach wrote that "[the Six Sonatas for Violin and Harpsichord]...are among the best works of my dear departed father. They still sound excellent and give me much joy, even though they date back more than fifty years." And indeed they are a pleasure to listen to, not least because of their eminently singable lines—especially those of the *adagio* movements, of which Carl Philip Emanuel made special note.

The sonatas were composed during J.S. Bach's tenure as court Kapellmeister in Cöthen. Although the city was much smaller than his previous home of Weimar, it had an impressive base of musical talent—much of it owing to Prince Leopold's dedication to music. A competent violinist himself, Leopold maintained a skilled *cappella*, which included musicians formerly employed by the King of Prussia, Friedrich Wilhelm, in Berlin. The Calvinist court chapel also afforded Bach time to compose unprecedented quantities of instrumental music, as he was not required to write church cantatas for religious services. Owing to these factors, Bach's Cöthen years brought to the world a brilliant array of non-vocal works: the Brandenburg Concertos, the Orchestral Suites, *The Well-Tempered Clavier* (Book 1), the Cello Suites, the Violin Partitas, and, of course, the sonatas performed on this disc.

Catalogued by Wolfgang Schmieder as BWV 1014–1019, the sonatas signal an early shift away from the customary textures of the Baroque trio sonata, typically scored for two violins and continuo. No longer relegated to the rear harmonic plane, Bach's harpsichord (often marked *obbligato*) is a front-stage partner to the violin, contributing its own contrapuntal voice to the larger body of sound—a presageful nod to the classical-era duo sonatas of Haydn and Mozart. This is not to deny vestiges of the trio sonata proper. After all, the harpsichord retains at least the feel of a basso continuo realization. And it is not for nothing that C.P.E. Bach referred to the sonatas as "*Trios*" (and more strangely so as "*Clavirtrios*"). Even so, the sheer novelty of these pieces is difficult to ignore, and so as Peter Williams so aptly writes, the set remains "a newly created genre with a distinct aura, music not quite like anything else."

With respect to their succession of movements (slow-fast-slow-fast), the first five sonatas are in dialogue with the *sonata da chiesa*. So different from the sonatas of (say) Arcangelo Corelli, however, Bach's set has but superficial ties to the Italian term. Perhaps more fruitful is Hans Eppstein's uniform characterization of the sonatas' fast movements, each of which can be described as either a "tutti fugue" (e.g., BWV 1016, ii & iv) or a "concerto allegro" (e.g., BWV 1017, iv) The "tutti" fugue is fairly traditional in that it contains a fugal exposition, a countersubject, and multiple episodes; the main difference is that the subject's initial entry does not sound alone, but rather is coupled with a nondescript bass voice. In the "concert allegro," on the contrary, all voices enter at once, and the subject and countersubject are in invertible counterpoint such that they can be tossed around liberally from voice to voice.

It is more difficult to generalize the slow movements, in which Bach experiments a great deal with texture. In the opening Adagio of BWV 1014, for instance, the violin remains silent until its entrance on a gradually emerging held-note that spans measures 5 and 6. The violin's

double-stops also present a rare deviation from the set's pervasive three-voice texture. A more cooperative play between instruments characterizes the third movement of BWV 1015, in which the harpsichord and violin play in strict canon over a steady bass of sixteenth notes—a prime example of the contrapuntal magic that Bach weaves into each sonata. Also worthy of note is the first movement of BWV 1018, in which the keyboard's three independent voices juggle common material, while the late-comer violin's lengthy tones lend a sustained quality to the music that would be out of reach for a harpsichord alone.

Whatever common features one finds between the first five sonatas, the sixth is markedly idiosyncratic and warrants a more extensive commentary. Arguably the most ambitious piece of the set, BWV 1019 underwent several revisions during the composer's first years in Leipzig, with two movements from earlier versions —namely the *corrente* and *tempo di gavotta*—finding their way into Bach's Partita in E minor, BWV 830. In its final iteration, the sonata's five-movement structure (fast-slow-fast-slow-fast) is perhaps its most obvious deviation from BWV 1014–1018, allowing for a more sprightly musical frame replete with contrapuntal fireworks.

The first movement begins with two themes, which are presented simultaneously and developed cleverly throughout. In stark contrast, the ensuing Largo features a plaintive violin that exchanges lines with the harpsichord, which itself blossoms marvelously into a full three-voice counterpoint over the course of the movement. As a harpsichord solo, the dance-like third movement is a unique entry in Bach's violin sonatas. Earlier versions included a complementary movement for solo violin with figured bass to even the score, as it were, but it did not make the final cut. The fourth movement, an Adagio in B minor, restores instrumental balance by reinstating the violin on equal footing. Densely contrapuntal, the music is serious in character—a feature enhanced by a snaking chromatic line that contrasts markedly with its diatonic surroundings. Returning to Eppstein's formal categories, the finale of BWV 1019 is a tutti-fugue/concerto-allegro hybrid in *da capo* form, and showcases the textural variety so characteristic of the set. Although the movement doesn't fit with any particular dance form, it shares affinities with the gigue. Those with a deep knowledge of Bach's oeuvre will enjoy hunting for the musical Easter eggs hidden in the finale, which, as some commentators have argued, gestures strongly toward "Phoebus eilt mit schnellen Pferden" from *Weichet nur, betrübte Schatten* (BWV 202).

NOTES

Plusieurs années après le décès de son père, C. P. E. Bach écrit : « [Les six sonates pour violon et clavecin] figurent parmi les meilleures œuvres de mon cher père disparu. Elles me semblent toujours excellentes et me procurent une grande joie, alors même qu'elles remontent à plus d'un demi-siècle. » Et l'écoute de ces sonates procure en effet un grand plaisir, ne serait-ce qu'en raison des mélodies qu'elles renferment et qui s'entonnent avec une telle facilité — en particulier celles des mouvements *adagio*, que Carl Philip Emanuel avait tout spécialement notées.

Ces sonates furent composées alors que J. S. Bach occupait le poste de maître de chapelle de la cour de Köthen. Même si cette ville était de taille nettement plus réduite que Weimar, où Bach avait précédemment élu domicile, elle comptait en son sein une base impressionnante de talents musicaux, en raison, pour une grande part, de la passion du prince Léopold pour la musique. Ce dernier était lui-même un violoniste compétent et entretenait une chapelle de musiciens talentueux, qui avaient auparavant été employés par Frédéric-Guillaume, roi de Prusse, à Berlin. Avec son poste dans cette chapelle de cour calviniste, Bach eut également le temps de composer des quantités sans précédent de musique instrumentale, parce qu'il n'était pas obligé d'écrire des cantates religieuses pour la liturgie. C'est en raison de ces différents facteurs que les années passées par Bach à Köthen donnèrent naissance à un éventail remarquable d'œuvres non chorales : les *Concertos brandebourgeois*, les *Suites orchestrales*, le *Clavier bien tempéré* (livre 1), les suites pour violoncelle, les partitas pour violon et, bien entendu, les sonates interprétées sur ce disque.

Ces sonates, inscrites au catalogue par Wolfgang Schmieder sous les codes BWV 1014 à 1019, marquent une première évolution par rapport aux textures coutumières de la sonate en trio baroque, composée généralement pour deux violons et un *continuo*. Chez Bach, le clavecin n'est plus relégué à l'arrière-plan harmonique et porte souvent l'indication *obbligato*; il est un partenaire de premier plan du violon et apporte sa propre voix en contrepoint à l'ensemble sonore. Cette évolution préfigure les sonates en duo de Haydn et de Mozart à l'ère classique. Bach n'efface pas toute trace de la sonate en trio à proprement parler. Le clavecin continue en effet, à tout le moins, de donner l'*impression* de la réalisation d'une basse continue. Et ce n'est pas pour rien que C. P. E. Bach fait référence à ces sonates comme étant des « *Trios* » (ou, plus curieusement, des « *Clavirtrios* »). Cela étant dit, il est indéniable que ces morceaux présentent une remarquable originalité, qui fait que, comme Peter Williams l'écrit avec tant de justesse, l'ensemble de sonates demeure « un nouveau genre de musique, avec une aura distincte, une musique qui ne ressemble vraiment à aucune autre ».

Pour ce qui est de la succession des mouvements (lent, rapide, lent, rapide), les cinq premières sonates font écho à la forme de la sonate d'église. À la différence des sonates de quelqu'un comme Arcangelo Corelli, cela dit, ces sonates de Bach n'entretiennent que des liens superficiels avec cette forme de composition. Il est peut-être plus productif de faire référence à la caractérisation uniforme appliquée par Hans Eppstein aux mouvements rapides de ces sonates. Selon lui, en effet, chacun de ces mouvements rapides peut être décrit comme étant soit une « fugue tutti » (par exemple, BWV 1016, ii et iv) soit un « concerto allegro » (par exemple, BWV 1017, iv). La « fugue tutti » est assez conventionnelle, en ce qu'elle comporte une exposition, un contre-sujet et de nombreux épisodes; la principale différence est que l'entrée initiale du sujet ne se présente pas seule, mais associée à une voix de basse sans particularité. Dans le « concerto allegro », au contraire, toutes les voix font leur entrée simultanément et le sujet et le contre-sujet sont en contrepoint renversable à l'octave, de sorte qu'ils peuvent se promener librement d'une voix à l'autre.

Il est plus délicat de procéder à des généralisations en ce qui concerne les mouvements lents, dans lesquels Bach se livre à de nombreuses expérimentations sur le plan de la texture. Dans l'adagio qui ouvre BWV 1014, par exemple, le violon reste silencieux jusqu'à son entrée progressive en point d'orgue, aux mesures 5 et 6. Le jeu en double-corde du violon représente lui aussi un écart exceptionnel par rapport à la texture à trois voix qu'on retrouve un peu partout dans les sonates. Le troisième mouvement de BWV 1015 est caractérisé par un jeu axé davantage sur la coopération entre les instruments, avec le clavecin et le violon jouant en canon strict sur une ligne de basse imperturbable de doubles croches. On a là un excellent exemple de la magie du contrepoint que Bach insuffle à chaque sonate. Il faut aussi noter le premier mouvement de BWV 1018, dans lequel

NOTES (*suite*)

les trois voix indépendantes du clavier jonglent avec des éléments musicaux communs, tandis que les notes allongées du violon débarqué sur le tard prêtent à la musique une qualité soutenue, que le clavecin ne pourrait pas produire à lui seul.

Quelles que soient les caractéristiques communes qu'on retrouve dans les cinq premières sonates, la sixième, BWV 1019 se distingue nettement par sa particularité et mérite un commentaire plus approfondi. Il s'agit sans doute de la sonate la plus ambitieuse de l'ensemble et on note qu'elle subit plusieurs révisions lors des premières années passées par le compositeur à Leipzig. Deux mouvements des premières versions de la sonate — à savoir le *corrente* et le *tempo di gavotta* — aboutirent dans la partita en mi mineur de Bach (BWV 830). Dans la dernière incarnation de la sonate, sa structure à cinq mouvements (rapide, lent, rapide, lent, rapide) représente sans doute l'écart le plus marqué par rapport aux sonates BWV 1014 à 1018 et elle permet au compositeur de créer un cadre musical plus entraînant, avec un véritable feu d'artifice contrapuntique.

Le premier mouvement commence par deux thèmes, qui sont présentés simultanément et développés de façon astucieuse tout au long. En nette opposition à ce premier mouvement, le *largo* qui suit comporte un violon plaintif qui dialogue avec le clavecin, lequel produit, au fil du mouvement, dans une merveilleuse éclosion, un contrepoint complet à trois voix. Le troisième mouvement, avec son clavecin en solo et l'évocation d'une danse, est un passage unique en son genre dans les sonates pour violon de Bach. Dans les premières versions, la sonate comportait un mouvement complémentaire pour violon solo, avec basse chiffrée, qui rétablissait la parité, en quelque sorte, mais ce mouvement ne figure pas dans la version définitive. Le quatrième mouvement, un *adagio* en si mineur, rétablit l'équilibre instrumental en remettant le violon sur un pied d'égalité. Avec un contrepoint très dense, la musique est de caractère très sérieux, renforcé encore par les méandres de la ligne chromatique, qui marque un net contraste avec le contexte diatonique dans lequel elle vient s'inscrire. Pour revenir aux catégories formelles d'Eppstein, le finale de la sonate BWV 1019 est un *da capo* hybride combinant la fugue tutti et le concerto allegro et mettant en vedette la variété des textures qui caractérise si bien l'ensemble. Même si le mouvement ne correspond pas précisément à une forme de danse particulière, il a des points communs avec la gigue. Les fins connaisseurs de l'œuvre de Bach apprécieront la « chasse aux œufs de Pâques » à laquelle le finale nous invite — lequel fait, comme l'ont souligné certains commentateurs, de gros appels du pied au « Phoebus eilt mit schnellen Pferden » de *Weichet nur, betrübte Schatten* (BWV 202).

CREDITS/ PERSONNEL

Produced by/ Réalisé par
Mark Fewer & Daniel Janke

Recording Engineer & Editing / Enregistrement et montage
Daniel Janke

Technical assistant / Assistant technique
Frederic-Alexandre Michaud

Mastering
Jeremy VanSlyke, Ben B. Creelman

Graphic Design / Graphiste
Kristan Toczko

Liner Notes / Texte
Andrew Schartmann

Translation / Traduction
Pierre Igot

Harpsichord/ Clavecin
Richard Kingston, 1982, after Dulcken (1745)

Harpsichord Tuner / Accordage du clavecin
Yves Beaupré

MARK FEWER, VIOLIN; HANK KNOX, HARPSICHORD

J.S. BACH: SONATAS FOR VIOLIN AND HARPSICHORD

DISC ONE

Violin Sonata in B minor, BWV 1014
si mineur

[1] I. Adagio
[2] II. Allegro
[3] III. Andante
[4] IV. Allegro

Violin Sonata in A major, BWV 1015
la majeur

[5] I. Andante
[6] II. Allegro
[7] III. Andante un poco
[8] IV. Presto

Violin Sonata in E major, BWV 1016
mi majeur

[9] I. Adagio
[10] II. Allegro
[11] III. Adagio ma non tanto
[12] IV. Allegro

DISC TWO

Violin Sonata in C minor, BWV 1017
do mineur

[1] I. Siciliano. Largo
[2] II. Allegro
[3] III. Adagio
[4] IV. Allegro

Violin Sonata in F minor, BWV 1018
fa mineur

[5] I. Largo
[6] II. Allegro
[7] III. Adagio
[8] IV. Vivace

Violin Sonata in G major, BWV 1019
sol majeur

[9] I. Allegro
[10] II. Largo
[11] III. Allegro
[12] IV. Adagio
[13] V. Allegro

www.markfewer.com | *www.hankknox.com*

℗ 2017 Leaf Music Inc., 4-2526 Agricola Street, Halifax, Nova Scotia Canada. All rights reserved. Unauthorized copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this recording prohibited.

leaf music™

7 14983 54987 5