



C.P.E. *Bach*

*Sonates pour clavier et violon*  
Sonatas for Keyboard and Violin

Adrian Butterfield  
Laurence Cummings

*Baroque*

Carl Philipp Emanuel  
**Bach**  
1714-1788

**Sonates pour clavier et violon**  
**Sonatas for Keyboard and Violin**

**Adrian Butterfield**  
VIOLON | VIOLIN

**Laurence Cummings**

CLAVECIN\* ET CLAVICORDE† | HARPISCHORD\* AND CLAVICHORD†

**Sonate en ré majeur | Sonata in D Major, H. 502 (1731) \*** **11:11**

|   |                         |      |
|---|-------------------------|------|
| 1 | Adagio ma non molto     | 3:03 |
| 2 | Allegro                 | 2:07 |
| 3 | Adagio                  | 3:25 |
| 4 | Menuetto 1 – Menuetto 2 | 2:36 |

**Sonate en do mineur | Sonata in C Minor, H. 514 (1763) \*** **26:37**

|   |                      |       |
|---|----------------------|-------|
| 5 | Allegro moderato     | 11:37 |
| 6 | Adagio ma non troppo | 7:10  |
| 7 | Presto               | 7:50  |

**Arioso en la majeur | in A Major, H. 535 (1781) †** **11:16**

|   |           |  |
|---|-----------|--|
| 8 | Sostenuto |  |
|---|-----------|--|

**Sonate en si bémol majeur | Sonata in B flat Major, H. 513 (1763) \*** **21:20**

|    |                  |      |
|----|------------------|------|
| 9  | Allegro di molto | 9:34 |
| 10 | Largo            | 5:19 |
| 11 | Presto           | 6:27 |

Enregistrement et réalisation / Recorded and produced by: **Johanne Goyette**

Église Saint-Augustin de Mirabel (Québec)

11-13 août 2002 / August 11-13, 2002

Montage numérique / Digital mastering: **Johanne Goyette, Anne-Marie Sylvestre**

Clavecin / Harpsichord: **Richard Kingston** d'après / after Dulcken (1982)

Clavicorde / Clavichord: **Eckehart Merzdorf** d'après / after Johann Heinrich Silbermann

Accord des claviers / Keyboard tuning: **Pierre-Yves Asselin**

Responsable du livret / Booklet editor: **Jacques-André Houle**

Graphisme / Graphic design: **Diane Lagacé**

Couverture / Cover: **Chardin, Jean-Baptiste Siméon** (1699-1779) *Le jeune homme au violon (détail)*, Louvre, Paris

Erich Lessing / Art Resource

Charles Burney, lui-même un musicien et capable de juger les interprètes avec discernement, a visité le 12 octobre 1772 chez lui à Hambourg Carl Philipp Emanuel Bach, alors âgé de 56 ans. Burney avait longtemps anticipé «avec le plus grand délice» cette visite d'un compositeur dont il estimait que les pièces étaient «riches d'invention, de bon goût et d'érudition.»

«Après le dîner, écrit-il, je l'ai persuadé à se rasseoir au clavicorde et il a joué presque sans interruption jusqu' autour de onze heures du soir. Pendant ce temps, il est devenu si animé et comme possédé qu'il a non seulement joué mais a semblé comme quelqu'un d'inspiré.

## Le Trio se métamorphose

Ses yeux étaient fixes, sa lèvre inférieure tombante, et des gouttes d'effervescence perlaient sur sa personne. Il a dit que s'il avait eu à travailler souvent de la sorte, il redeviendrait jeune.»

C.P.E. Bach, né en 1714, était le deuxième fils de Jean-Sébastien. À partir de 1768, il est chargé de la musique sacrée à Hambourg, succédant à son parrain G.P. Telemann. Honoré partout en Allemagne et aujourd'hui considéré comme le plus important compositeur d'Allemagne protestante de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, C.P.E. Bach avait occupé un poste qui lui déplaisait à la cour de Frédéric de Prusse durant une trentaine d'années. Comme Burney l'a écrit, Frédéric «honorait le style de Graun et de Quantz avec plus d'approbation que celui de tout autre de ses serviteurs, même les plus originaux et raffinés.» C.P.E. Bach a tout de même eu le loisir à Berlin d'écrire son célèbre traité sur l'art de jouer le clavier, publié au début des années 1750.

Un aspect intéressant du présent enregistrement est le portrait qu'il trace de l'évolution du trio avec clavier (par trio, j'entends des compositions à trois parties, peu importe le nombre d'instruments). La sonate en trio baroque faisait appel bien sûr à toutes sortes d'instruments. Les trios anglais, italiens et français surtout demeuraient souvent vagues quant à l'instrumentation, ne spécifiant rien de plus précis que «deux instruments de dessus et basse continue» (ce qui d'habitude voulait dire deux violons avec clavecin et violoncelle, mais d'autres instruments pouvaient s'y substituer selon les circonstances). Il semblerait que les compositeurs estimaient que leurs idées musicales pouvaient passer la rampe peu importe le médium utilisé et que le caractère d'un instrument spécifique ne faisait pas partie du message qu'ils avaient à communiquer.

Les Allemands avaient cependant tendance à faire exception: ils indiquaient souvent précisément les instruments qu'ils avaient en tête. Certaines pièces, par exemple, sont pour violon et flûte, ou pour hautbois et flûte à bec, etc., (toujours, bien sûr, avec basse continue). Parmi les combinaisons courantes, il y en avait une qui était particulièrement intéressante: le trio avec un clavier «obligé», c.-à-d. en tant qu'instrument mélodique; ici, un clavecin jouait la basse continue de la main gauche alors que la main droite exécutait l'une des deux parties mélodiques. Il existe de nombreuses sonates en trio allemandes de ce type pour le clavier, écrites pour être jouées avec flûte, hautbois, viole de gambe ou violon. Il s'agit donc de «trios» pour deux instruments (bien qu'un troisième, comme un violoncelle, pouvait s'ajouter à la basse continue pour des raisons d'équilibre).

Ce n'est pas surprenant que Jean-Sébastien, étant un virtuose du clavier, ait été reconnu pour des pièces de ce genre, ni que C.P.E. Bach ait utilisé ce format à ses débuts. Au cours de la vie de ce dernier, cependant (et probablement grâce en grande partie à son propre travail), la convention régissant le trio avec clavier s'est transformée graduellement en quelque chose de semblable à première vue mais dont le concept était assez différent. En fait, on a assisté à une mutation du rôle de l'instrument à clavier.

Au début de XVIII<sup>e</sup> siècle, le clavecin dans une sonate en trio était considéré comme un instrument de basse continue. Bien que la fonction de la basse continue était plus importante que celle d'un accompagnement de piano au XIX<sup>e</sup> siècle, une partie de basse continue était également distincte des deux parties supérieures. Sa mission première était de clarifier l'harmonie, ce qui faisait qu'au contraire des parties supérieures, elle n'était pas libre d'agir de manière purement mélodique. Aussi tardivement que 1752, Quantz dans son livre envisageait toujours ainsi la structure fonctionnelle de la sonate en trio.

Mais quand le clavier assumait une partie obligée, écrite au long comme l'une des parties du dessus, il assumait déjà les deux rôles: la main gauche jouait la basse continue et la droite, une partie «solo». Et du trio avec clavier obligé, il n'y avait pas un grand pas à franchir pour développer l'idée intéressante d'une pièce pour clavier avec l'accompagnement d'un ou de plusieurs instruments mélodiques. C'est ce qui nous est offert dans les œuvres pour clavier et violon de C.P.E. Bach enregistrées ici. Si l'on oublie l'*Arioso* (H. 535), composé en 1781 mais écrit à l'origine pour clavier seul, les œuvres de ce disque couvrent une période allant de 1731 (H. 502) — quand C.P.E. Bach avait 17 ans et que son père composait toujours activement — jusqu'en 1763 (H. 513 et 514) — 32 ans plus tard, à une époque où un laps de cinq ans pouvait voir les styles et les genres se modifier substantiellement. Là où le clavecin et le violon avaient un rapport d'égalité «baroque» dans

les années 1730, C.P.E. Bach avait en 1763 presque entièrement (avec des exceptions dans H. 514) conféré le rôle de soliste au clavier, utilisant le violon, dans une fonction subordonnée, pour colorer et pour évoquer. Les deux instruments se sont vus chacun confier un matériau différent, assorti à leur caractère propre.

C.P.E. Bach est même allé plus loin encore dans cette démarche en publiant dans les années 1770 trois volumes de sonates pour clavier solo accompagné d'un violon et d'un violoncelle. Il s'agissait là du genre «trio avec piano» qui allait devenir si populaire à la fin de la période classique et lors de la période romantique. Ainsi, les œuvres de C.P.E. Bach, dont certaines de celles qui sont enregistrées ici, montrent bien l'idée que se faisaient les compositeurs au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle sur l'organisation du trio avec clavier obligé, un genre qui (comme tout d'ailleurs à cette époque) était dans une phase de transition. Une œuvre avec violon, clavier et violoncelle était donc d'une conception tout autre en 1775 qu'en 1725.

Le choix du type de clavier pour jouer des œuvres de cette époque charnière pose souvent problème, avec la possibilité qu'il y a d'opter pour le clavecin, le clavicorde ou le pianoforte. Les critères sont subjectifs et cela dépend beaucoup de l'instrument en particulier qui s'offre à l'interprète. Il est mieux alors que de telles décisions relèvent de l'artiste et des circonstances. Durant toute sa vie, le clavecin a certainement été l'instrument principal de C.P.E. Bach. Burney, cependant, rappelle comment, lors de sa visite, celui-ci avait «essayé un nouveau *piano forte* et, d'une manière extravagante et insouciant, y avait lancé des idées et des manières d'exécuter qui auraient rebuté quiconque d'autre.» Burney mentionne aussi la prédilection de C.P.E. Bach pour son clavicorde Silbermann, pour lequel il avait même écrit une pièce d'adieu (H. 272) lorsqu'à la fin de sa vie il le légua à un élève ami. Burney décrit C.P.E. Bach comme ayant été «assez aimable pour s'asseoir à son *clavicorde Silbermann*, son instrument préféré, sur lequel il joua trois ou quatre de ses compositions les meilleures et les plus difficiles, avec cette délicatesse, cette précision et cet esprit pour lesquels il est à juste titre si célèbre parmi ses compatriotes. Dans les mouvements pathétiques et lents, lorsqu'il avait à exprimer une longue note, il arrivait à soutirer à merveille de son instrument un sanglot, une plainte, comme il n'est possible d'exécuter que sur le clavicorde, et sans doute que par lui-même.»

BRUCE HAYNES

TRADUCTION : JACQUES-ANDRÉ HOULE

(Ces notes sont pour beaucoup redevables à l'article perspicace publié en 1988 par Michelle Fillion intitulé «C.P.E. Bach and the Trio Old and New», paru dans *C.P.E. Bach Studies*, sous la direction de Stephen L. Clark. Les numéros «H.» proviennent du catalogue thématique des œuvres de C.P.E. Bach par Eugene Helm.)

Charles Burney, a musician himself and a discerning judge of players, visited Emanuel Bach at his home in Hamburg on October 12, 1772, when Bach was 56. Burney had long been anticipating “with the highest delight” this visit to a composer whose pieces he considered “rich in invention, taste, and learning.” “After dinner”, he wrote, “I prevailed upon him to sit down again to a clavichord, and he played, with little intermission, till near eleven o'clock at night. During this time, he grew so animated and possessed, that he not only played, but looked like one inspired. His eyes were fixed, his under lip fell, and drops of effervescence distilled from his countenance. He said, if he were to be set to work frequently, in this manner, he should grow young again.”

Emanuel Bach was Sebastian's second son, born in 1714. From 1768 he was director of sacred music in Hamburg, succeeding his godfather, G.P. Telemann. Honoured throughout Germany and nowadays considered the most important composer in Protestant Germany during the second half of the 18th century, Bach had held an unhappy post at the court of Frederick of Prussia for three decades. As Burney put it, Frederick “honoured the style of Graun and Quantz more with his approbation, than that of any other of his servants, who possessed greater originality and refinement.” Bach did have enough leisure in Berlin, at least, to write his famous book on playing keyboard instruments, published in the early 1750s.

An interesting aspect of the present recording is the evolutionary path it traces in trios involving keyboard (by trios, I mean three-part compositions, regardless of the number of players). Baroque trio sonatas called of course for many kinds of instruments. English, Italian, and especially French trios were often vague about instrumentation, specifying nothing more precise than two “treble instruments” and “continuo” (this usually meant violins with harpsichord and cello, but other instruments could be substituted if players were available). It would seem that composers thought their musical ideas could survive when expressed in a variety of different media, and that the characters of specific instruments were not a part of the message they wished to convey.

The Germans tended to be the exception to this attitude; they often indicated the exact instruments they had in mind. Pieces called, for instance, for violin and flute, hautboy and recorder, etc. (always, of course, with continuo). Among the standard combinations, one that was particularly interesting was the trio with a keyboard instrument “obligato” (that is, as one of the melody instruments); a harpsichord would play the continuo in the left

---

## The Trio in Transition

---

hand and one of the two melody parts in the right hand. There are many German trio sonatas of this type for keyboard, written to be played with flute, hautboy, gamba, and violin. They are thus “trios” for two instruments (though an extra instrument—like a cello—could be added to the continuo for balance).

It isn’t surprising that Emanuel Bach’s father Sebastian, being a virtuoso keyboard player, is well-known for his pieces like this, or that Emanuel would have begun by using this setting. But during Emanuel’s lifetime (and probably largely due to his own work), the convention regarding trios with keyboard gradually mutated into something that looked the same but was rather different in concept. In effect, what took place was a mutation in the role of the keyboard instrument.

At the beginning of the 18th century, the harpsichord in a trio sonata was regarded as an instrument for playing continuo. Although the continuo (or figured bass) had a more important function than a 19th-century piano accompaniment, a continuo part was also different from the two upper voices; its first and foremost mission was clarifying the harmony, which meant that, unlike the upper parts, it was not free to act purely melodically. As late as 1752, Quantz in his book was still thinking of this kind of functional structure for the trio sonata.

But when the keyboard had an obbligato part, written-out as one of the two treble voices, it was already straddling the two roles: its left hand was playing continuo, its right hand “solo.” And from the trio with obbligato keyboard, it was not a great step to the interesting idea of a solo piece for keyboard with the accompaniment of one or more melody instruments. This is what we witness in Emanuel Bach’s pieces for keyboard and violin recorded here. Leaving aside the *Arioso* (H. 535), which dates from 1781 but was originally written as a keyboard solo, the pieces on this disc span a period from 1731 (H. 502), when Bach was 17 years old and his father was still actively composing, to 1763 (H. 513 and 514), 32 years later (in a period when five years could be significant in changing styles and genres). Where the harpsichord and violin were in a Baroque relationship of equals in the 1730s, Bach has for the most part (with exceptions in H. 514) made the keyboard the soloist by 1763, using the violin for colour and evocation but in a subordinate role. The two instruments are often given different kinds of material to play, suited to their characters.

Bach actually went further along this path and in the 1770s published three sets of sonatas for keyboard soloist accompanied by violin and cello. This was the well-known “piano trio” genre of the late Classical and Romantic periods. So Emanuel Bach’s pieces, some of them recorded here, demonstrate the thinking of mid-century composers on the organization of

trios involving obbligato keyboard, a genre that (like everything else in the mid 18th century) was in transition. A piece involving violin, keyboard, and cello was thus a very different notion in 1725 and 1775.

The choice of keyboards in this pivotal period is often an issue, with harpsichord, clavi-chord, and fortepiano all being possibilities. Criteria are subjective, and much depends on individual instruments. Such decisions are best left to the players and the momentary situation. Throughout his life, the harpsichord must have been Bach’s central keyboard instrument. But Burney recounts how on his visit Bach “tried,” as he put it, “a new *piano forte*, and in a wild, careless manner, threw away thoughts and execution upon it, that would have set up any one else.” He also mentions Bach’s fondness for his Silbermann clavichord, for which he actually wrote a farewell piece (H. 272) when he passed it on to a friend and pupil at the end of his life. Burney describes Bach “so obliging as to sit down to his *Silbermann clavichord*, and favourite instrument, upon which he played three or four of his choicest and most difficult compositions, with the delicacy, precision, and spirit, for which he is so justly celebrated among his countrymen. In the pathetic and slow movements, whenever he had a long note to express, he absolutely contrived to produce, from his instrument, a cry of sorrow and complaint, such as can only be effected upon the clavichord, and perhaps by himself.”

BRUCE HAYNES

(These notes lean heavily on a perceptive article published in 1988 by Michelle Fillion entitled “C.P.E. Bach and the Trio Old and New” that appeared in *C.P.E. Bach Studies*, edited by Stephen L. Clark. The “H.” numbers are references from the thematic catalogue of works of C.P.E. Bach by Eugene Helm.)



Adrian Butterfield  
VIOLON | VIOLIN

Adrian Butterfield est très sollicité comme premier violon/directeur, soliste et musicien de l'Orchestre Handel de Londres ainsi qu'ailleurs en Europe. Il est directeur associé du Festival Handel de Londres et du Festival Bach de Tilford, et y dirige l'Orchestre Handel de Londres ainsi qu'ailleurs en Europe. Il est aussi premier violon/directeur des Steinitz Bach Players au Festival Bach de Londres ainsi que du Hanover Band. Ses prestations de concertiste incluent le *Concerto Accademico* de Vaughan Williams au Festival Three Choirs, le *Double* de Bach sous Sir John Eliot Gardiner, Vivaldi avec le Feinstein Ensemble à la Purcell Room et la *Symphonie concertante* de Mozart avec le Barockorchester Stuttgart, duquel il a été le premier violon de 1996 à 2000. Depuis 2001, il a été invité par le contre-ténor canadien Daniel Taylor à diriger l'ensemble montréalais Theatre of Early Music lors de concerts et d'enregistrements pour la maison ATMA.

Il dirige deux ensembles de musique de chambre à Londres : le Revolutionary String Quartet (qui prend sous sa forme élargie le nom de Revolutionary Drawing Room), se spécialisant dans la musique classique et romantique sur instruments d'époque, ainsi que les London Handel Players.

Il est professeur de violon baroque au Collège Royal de Musique de Londres.

Adrian Butterfield is much in demand as a violinist/director, soloist, and chamber musician with modern and period-instrument ensembles. He is Associate Director of the London Handel and Tilford Bach Festivals and directs the London Handel Orchestra at these and other festivals across Europe. He is also leader/director of the Steinitz Bach Players at the London Bach Festival and the Hanover Band. His concerto performances include Vaughan Williams' *Concerto Accademico* at the Three Choirs Festival, the Bach *Double* under Sir John Eliot Gardiner, Vivaldi with the Feinstein Ensemble at the Purcell Room and Mozart's *Sinfonia Concertante* with the Barockorchester Stuttgart, of which he was Concertmaster from 1996 to 2002. Since 2001 he has been invited by the Canadian countertenor Daniel Taylor to lead the Montreal-based chamber ensemble, the Theatre of Early Music, in concerts and recordings for the ATMA label.

He leads two chamber ensembles in London: the Revolutionary String Quartet (and, in its expanded form, the Revolutionary Drawing Room), specializing in classical and romantic music on period instruments, and the London Handel Players.

He is Professor of Baroque Violin at the Royal College of Music in London.

Laurence Cummings est l'un des chefs et clavecinistes les plus captivants et versatiles d'Angleterre. Il s'est produit avec plusieurs des principaux ensembles sur instruments d'époque au monde dont les Arts Florissants, The Sixteen, le Gabrieli Consort et l'Orchestra of the Age of Enlightenment, en concert, sur les ondes de la télévision et de la radio et en tournée. Comme soliste, il a enregistré la musique pour clavecin de Louis Couperin et son disque de Francois Couperin a été choisi comme *Editor's Choice* de la revue britannique Gramophone. Il a étudié à l'université Oxford et au Royal College of Music à Londres, puis avec Jill Severs. M. Cummings a été nommé chef du programme d'interprétation historique à la Royal Academy of Music de Londres en 1996.

En 2001, il a dirigé le premier enregistrement du *Gloria* de Handel nouvellement redécouvert, avec Emma Kirkby et le Royal Academy of Music Baroque Orchestra. Il a aussi dirigé *Rodelinda* de Handel avec la Brooklyn Academy of Music, *Athalia* et *Esther* au festival Handel de Londres ainsi que des œuvres de Bach avec le Royal Liverpool Philharmonic Orchestra.

Laurence Cummings est directeur musical de la London Handel Society et de la Tilford Bach Society. Il est aussi membre fondateur des London Handel Players.

Laurence Cummings is one of Britain's most exciting and versatile young conductors and harpsichordists. He has performed regularly with many leading period-instrument groups such as Les Arts Florissants, The Sixteen, The Gabrieli Consort, and The Orchestra of the Age of Enlightenment, broadcasting regularly on television and radio as well as touring extensively around the world. As a soloist, Laurence has recorded the harpsichord music of Louis Couperin and his volume of Francois Couperin was nominated as Gramophone Magazine's Editor's Choice. He studied Music at Christ Church, Oxford and at the Royal College of Music, and then with Jill Severs. He was appointed Head of Historical Performance at the Royal Academy of Music in 1996.

In 2001 Laurence conducted the first recording of Handel's newly-discovered *Gloria* with Emma Kirkby and the Royal Academy of Music Baroque Orchestra. He has conducted Handel's *Rodelinda* at the Brooklyn Academy of Music, New York, *Athalia* and *Esther* at the London Handel Festival, and Bach with the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra.

Laurence is Musical Director of the London Handel Society and Tilford Bach Society and is a founding member of the London Handel Players.

Laurence Cummings  
CLAVECIN ET CLAVICORDE | HARPSICHORD AND CLAVICHORD