

A detailed still life painting of a woven basket overflowing with various fruits and flowers. The basket is filled with apples, pomegranates, and small blue bell-shaped flowers. Large, vibrant orange-red flowers, possibly chrysanthemums, are scattered around the basket. The background is a soft, textured wash of green and brown tones, suggesting a natural setting. The overall style is characteristic of 17th-century Dutch still life painting.

ONDINE

J.S. BACH

Six Sonatas,  
BWV 1014–1019

Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch, *violin*  
Tuija Hakkila, *Silbermann fortepiano*

**JOHANN SEBASTIAN BACH**  
(1685–1750)

**Six Sonatas, BWV 1014–1019**

CD 1

	<b>Sonata in B minor, BWV 1014</b>	<b>13:30</b>
1	I Adagio	3:30
2	II Allegro	3:12
3	III Andante	3:03
4	IV Allegro	3:45
	<b>Sonata in A major, BWV 1015</b>	<b>14:09</b>
5	I Andante	2:51
6	II Allegro	3:28
7	III Andante un poco	2:49
8	IV Presto	5:01
	<b>Sonata in E major, BWV 1016</b>	<b>15:04</b>
9	I Adagio	3:42
10	II Allegro	3:12
11	III Adagio ma non tanto	4:10
12	IV Allegro	4:00

CD 2

	<b>Sonata in C minor, BWV 1017</b>	<b>17:07</b>
1	I Largo	3:30
2	II Allegro	4:55
3	III Adagio	3:28
4	IV Allegro	5:14
	<b>Sonata in F minor, BWV 1018</b>	<b>18:01</b>
5	I Largo	6:10
6	II Allegro	5:23
7	III Adagio	3:32
8	IV Vivace	2:56
	<b>Sonata in G major, BWV 1019</b>	<b>16:27</b>
9	I Allegro	3:42
10	II Largo	1:48
11	III Allegro	4:49
12	IV Adagio	2:33
13	V Allegro	3:35

**SIRKKA-LIISA KAAKINEN-PILCH, violin**

*violin: Giovanni Battista Rogeri, Brescia 1691; bow: Luis Emilio Rodriguez*

**TUIJA HAKKILA, fortepiano**

*Copy of a Gottfried Silbermann fortepiano 1747 by Andrea Restelli*

## “6 Clavier Trios”: Johann Sebastian Bach’s sonatas for violin and harpsichord (BWV 1014–19)

All but the last of Johann Sebastian Bach’s six sonatas for violin and harpsichord (BWV 1014–19) commence with slow movements of intense feeling. This is music of implication and inference, the emotions no less real for their apparent lack of specificity. There is pleasure in the paradox: even without a text, the music sings.

The first sonata begins with the keyboard alone extending across four bars: at the start of the collection the violin is silent, listening to the keyboard’s paired sighing figures. In pieces of this genre the harpsichordist was expected to improvise supporting chords with the right hand above the written-out bass line taken by the left. But as an accompanist Bach was famous for devising countermelodies on the spot. Codifying this skill on the composed page in the violin and harpsichord sonatas, Bach provides an obbligato part—an independent, fully worked-out right-hand line—that elevates the keyboardist from accompanist to equal. Why shouldn’t the violinist be made to admire in silence as a new genre is forged?

After dutifully waiting its turn, the violin insinuates itself into this pathos-saturated atmosphere on a high f-sharp held out for a bar-and-a-half until finally unleashing a torrent of intensely expressive notes—a challenge? a confession? a cry for help?—that spills downward to the tonic pitch of b-natural then leaps up the octave and holds again. Plaintive stasis alternates with terse outpourings in the violin above the relentless pleadings of the keyboard: profound melancholy as a form of delectation.

Bach will repeat something of this approach in the fifth sonata in F Minor, a contrapuntal colloquy for keyboard alone, the course of its argument tending downward. Rather than intruding from above as in the first sonata, the violin here enters on its G string (the lowest on the instrument) with a ghostly reminder emanating from the midst of the counterpoint that this is a piece for two to play.

The second and third sonatas are both in bright major keys (A and E). The A Major sonata is marked *dolce* (sweet), and is a confection that begins as a three-part canon over its initial entries, the violin first delivering the theme, which is

taken up next by the keyboardist's right hand then the left. Good taste needn't shun complexity, the suave erudition does not cloy. Unlike the haughty fast fugues of the set, this counterpoint sounds forthright, even fragile.

The assured violin ascent at the outset of the third sonata is lofted by the keyboard's booming bass pedal point and the gusts from the churning right hand figure heard four times in a variety of configurations separated by rests. The partners share in a poised eloquence so confident that it could almost be mistaken for arrogance.

The first movement of the fourth sonata is a more generic affair, a lilting siciliano in which the melody sings above a steadily arpeggiated accompaniment. Bach's recourse to convention does not sap the heartfelt immediacy of this singing *Largo*, the keyboard dabbling shifting harmonic colors beneath the tableau's central figure—the sensitive, serene violin.

The opening of the sixth and last sonata, which exists in two versions, dispenses with such ruminations and instead bursts out of the gate in an unbridled Allegro gallop in G major, leaps and runs and arpeggios echoing between keyboard and violin and then racing together in whirring sixteenth-notes.

The start of the concluding sonata is the exception that proves the rule: aside from this last opening movement of the set, we enter each of these sonatas slowly, even cautiously, with senses sharpened, attuned to the subtlest gestures, the most careful shadings of sentiment.

Yes, Bach will serve up an abundance of virtuosity and witty counterpoint in the brisk fugal frolics that close each sonata, as in the careening rhythmic games and other concerto-like thrills of the last movement of the third sonata, and the barely evaded chromatic collisions at the end of the fifth, and the rollicking, rusticated gigue that closes out the entire collection.

But it is the slow movements that delight and devastate, none more than that very first *Adagio*.

Bach's legacy was literally bound up into this collection and its slow movements. The copying and performance of these sonatas were crucial to the mission of memorializing him, but not merely as a matter of historical interest

or archival fastidiousness. The most important of the first generation of legacy-makers was the composer's second son, C. P. E. Bach, an assiduous curator of the scores he inherited. C. P. E. supplied J. S. Bach's first biographer, Johann Nikolaus Forkel, with details of his father's life as well as copies of his music. In a 1774 package sent to Forkel that contained the violin and harpsichord sonatas, C. P. E. included a letter that referred to them as the "6 Clavier Trios," and claimed them as among the best works of his "dear departed father" (des seeligen lieben Vaters). It was their enduring stylistic currency that so captivated C. P. E.: "They still sound very good and give me much joy, although they date back more than fifty years. They contain some Adagios that could not be written in a more singable manner today." ("Sie klingen noch jetzt sehr gut, u. machen mir viel Vergnügen, ohngeacht sie über 50 Jahre alte sind. Es sind einige Adagii darin, die man heut zu Tage nicht sangbarer setzen kann." *Bach-Dokumente* III, p. 279). The son's affection was not merely aesthetic. The manuscript that he dispatched by bumpy postal coach from Hamburg where he then lived to Forkel's Göttingen, 150 miles to the south, had been cherished not just in thought, but also frequently performed from. C. P. E. Bach cautioned the recipient to handle the precious pages with great care.

In an age when the smallest details of musical style spawned heated debates, C. P. E. Bach's assertion that music half-a-century old still held up against the latest tastes may seem like special pleading of his father's case. Expressed in plain, direct German, the praise appears to me full of fondness and sincerity, but informed by a keen understanding of the eddying flow of history. That C. P. E. singles out the slow movements of the set should not be taken as an admission that the more bracing contrapuntal trio textures were outmoded—baroque curios as compared to the still-relevant Adagios. Even so, for the musicians of C. P. E. Bach's generation the Adagio provided a window onto the soul, illuminating the essential artistry of the composer and performer. That his father's sonatas could continue to move the most refined players long after his death proved his visionary genius not, as was usually asserted, on account of his undisputed mastery of polyphony, but because of his command of musical expression and emotion.

That the copy of the sonatas sent to Forkel in 1774 was well worn shows that it had been played and heard in C. P. E. Bach's home in Hamburg and before that during his three decades in Berlin where he was keyboard accompanist to Frederick the Great, the flute-playing monarch who also favored Adagios above all other modes of musical performance. This particular manuscript is lost, but C. P. E. Bach had at least one other made by his Berlin copyist, Johann Friedrich Hering. Now in the Berlin State Library, Hering's is a lovely and immaculate copy, though it includes only the harpsichord part (the companion violin part is lost). Its title page lists the obbligato harpsichord (*Cembalo Concertato*) first, above the violin (*Violono solo*).

This ordering accords with that on the title page of the surviving copy linked most closely to the composer: *Sei Sounate* [sic] / à / *Cembalo certato* [sic] è | Violino Solo. Bach himself inscribed only the last sonata (in its first version of six movements); the rest of the manuscript was prepared by Johann Sebastian's nephew and student, Johann Heinrich Bach in the mid-1720s, that is, around the time of the genesis of the collection, that is, the "50 years ago" mentioned by C. P. E. Bach in his letter of 1774. C. P. E. Bach called these pieces Clavier Trios not simply because of the manuscript titles: the obbligato right hand of the keyboardist had replaced one of the instruments (violin, flute, or oboe) of the customary baroque trio sonata. It was fitting that the keyboard should set the tone at the outset.

J. S. Bach continued to revise the sixth sonata. As if to draw attention in retrospect to the collection's elevation of the keyboard to full autonomy, he composed a brash new movement for harpsichord alone to replace the *Corrente* pillaged from his keyboard partita in E Minor (BWV 830) for insertion into the first version of the sonata. Bach's composition of a new last slow movement was also instructive. The first version had given the harpsichord simply a bass line instead of an obbligato part for this movement, therefore contradicting the very title of the collection. In his revision Bach brought the keyboard and violin into intricately wrought dialogue around shared thematic material. It should come as no surprise that the movement is marked Adagio, and that the

keyboard introduces the theme alone. The later version of the sonata survives in a copy made by Bach's son-in-law, the organist Johann Christoph Altnickol. As C. P. E. Bach's pride also makes clear, this was family music.

It is unclear exactly when the sixth sonata achieved its ultimate form, but Bach may have been fussing with it still in the early 1740s. This might in turn suggest that he continued to accord the collection great value, not least for its appeal to musicians of the younger generation.

Students, like Altnickol, who came to Leipzig to work with Bach took home with them copies of these sonatas. Johann George Ludwig Heinrich Schwanberg was already in his thirties and an established violinist at the Court of Braunschweig when he studied with the master sometime between 1727 and 1730. Anna Magdalena Bach made Schwanberg beautiful copies of the solo violin and cellos works (BWV 1001–1006; 1007–1012). Schwanberg's artful copy of the violin part of the "Clavier Trios" (only the first three sonatas survive in his hand) is now housed in the State Library in Berlin under the same shelfmark (D-B Mus.ms. Bach St 162) as that of the keyboard part made by Johann Heinrich and Johann Sebastian Bach.

Later the beleaguered Director of Music for Frederick the Great in Berlin, Johann Agricola studied with Bach between 1738 and 1741 and also made a copy of the set (though his is missing the last sonata). Like his teacher, Agricola was keenly interested in technological innovation. In his annotations to the important book on musical instruments, *Musica mechanica organoedi* of 1768 by his colleague (and fellow Bach devotee) Jakob Adlung, Agricola tells us that J. S. Bach examined the first attempts at making fortepianos by the organ and harpsichord builder Gottfried Silbermann. According to Agricola, Bach admired the tone of these earliest German fortepianos but criticized their action as too heavy.

Initially aggrieved, Silbermann nonetheless dedicated himself to correcting these faults so that by the time J. S. Bach played another one of his fortepianos in 1747 in Potsdam for Frederick the Great and his court musicians (among them C. P. E. Bach and other leading figures of his generation—all of them, including the sovereign, masters of the Adagio), he is said to have expressed his satisfaction



with the result. In his last years Bach even seems to have served as a dealer for Silbermann's fortepianos in Leipzig.

Silbermann's initial engagement with the fortepiano came in the early 1730s, just a few years after the genesis of Bach's "Clavier Trios." The sources of these sonatas uniformly name the keyboard part as being for *Cembalo*—harpsichord. Yet in his 1774 letter to Forkel, C. P. E. Bach uses the more encompassing term *Clavier*—keyboard. During this period while he was the Director of Music in Hamburg and a revered cultural figure in the city and across Europe, C. P. E. Bach entertained musically at his home, especially at the clavichord and fortepiano. His assistants continued to make copies of J. S. Bach's music, including his chamber works, presumably for performance by C. P. E. Bach and his colleagues. Given the heavy use his personal manuscript of the Clavier Trios had gotten by the time he sent it off to Forkel, we can assume that these sonatas too were heard by the musicians, poets, amateurs, and friends of C. P. E. Bach's circle. More than likely the Clavier used by C. P. E. for these pieces was the fortepiano, a keyboard endowed, like its quieter cousin the clavichord, with capabilities of dynamic expression that could bring out the singing qualities he so admired in these sonatas.

Whether the violin was joined by harpsichord or fortepiano, this was intimate music of the chamber, perhaps of the princely hall, and certainly of the bourgeois home—music of candlelight and conversation. Indeed, C. P. E. Bach's house was a place famous for music and conviviality. By 1774 a man of sixty years (old by 18<sup>th</sup>-century standards), C. P. E. Bach was burnishing his father's posthumous reputation not only with written words and through the sharing of scores, but also through musical performances at his Hamburg house. This was not just a duty, but, as he touchingly put it, a "pleasure." And so it is for us, not fifty years on, but nearly three hundred since Bach assembled these six Clavier Trios that still sing from the shadows and from the light.

David Yearsley



Autograph manuscript of the first page of the Adagio  
from the first sonata, BWV 1014

**Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch** plays music from all ages but the emphasis in her repertoire is on the 17th to 19th centuries. She also plays viola and viola d'amore and acts as a concertmaster and a leader.

Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch has worked, among others, in these ensembles: Avanti!, Finnish Baroque Orchestra, Helsinki Baroque Orchestra, Battalia, 18th Century Orchestra (Frans Brügger), La Petite Bande (Sigiswald Kuijken), Amsterdam Baroque Orchestra (Ton Koopman), Concerto Copenhagen (Lars-Ulrik Mortensen) Orchestre des Champs Elysees (Philippe Herreweghe). She has also been acting as a leader of Collegium Vocale (Philippe Herreweghe) for over ten years.

Today, she is working as a leader for orchestras of early music all over in Europe and is also conducting various symphony orchestras with whom she performs repertoire mostly from Baroque and Classical eras. Her solo repertoire includes Biber's 16 Mystery Sonatas, J.S.Bach's works for violin solo, and a large amount of repertoire for solo violin from 16th and 17th centuries.

Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch has served as Professor of Chamber Music in Stavanger, Norway, as well as a Professor of Early Music at the Royal Conservatory of Denmark and the Bremen Art Academy. At present Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch is working as Visiting Professor of Early Music at the Kraków Music Academy and a lecturer of violin at Tampere University of Applied Sciences. 2020–2021 she also served as an international visitor at the Department of Early Music at Sibelius Academy in Helsinki where she also currently works as senior lecturer of violin. She has also been working at the European Union Baroque Orchestra and teaches on numerous master classes.

Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch's discography includes J. S. Bach's Sonatas and Partitas for solo violin, H. I. F. Biber's Mystery Sonatas with Battalia ensemble and Ch. Graupner's orchestral series as conductor of the Finnish Baroque Orchestra playing viola d'amore. In 2014, she released an album of Ch. Graupner's trio sonatas (viola d'amore). Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch and Tuija Hakkila have recorded together the Sonatas by Thomas Byström. One of her most recent releases includes Christoph Graupner's Epiphany Cantatas, where Sirkka-Liisa

Kaakinen-Pilch is leading the Kircheimer Bach Consort playing violin and viola d'amore (December 2017). In April 2018, Ondine record label released an album of Johannes Brahms' Violin Sonatas with Tuija Hakkila and Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch playing on period instruments.

She plays on a Baroque violin made by Giovanni Battista Rogeri, Brescia 1691, owned by the Finnish Cultural Foundation.

The artistic career of **Tuija Hakkila** combines concert performances, teaching and artistic planning of music festivals. Her repertoire includes works from over three centuries. Her interest in the era of Classicism originally led her to study period instruments. As active promoter of contemporary music, she has premiered dozens of works by living composers.

Tuija Hakkila studied at the Sibelius Academy with Liisa Pohjola and Eero Heinonen, and continued her studies at the Paris Conservatoire with Jacques Rouvier and Theodor Paraschivesco. Malcolm Bilson was her mentor in both Classical and Romantic performance practices and in period instruments, Claude Helffer in contemporary music. Other influential teachers have included György Sebök, William Pleeth and Dmitri Bashkirov. Hakkila earned a Doctor of Music degree at Sibelius Academy in 2005.

Since 1987 Hakkila holds a senior position in piano music at the Sibelius Academy and in 2014 she was appointed Professor of Piano Music. She has regularly given master classes both in Finland and abroad. She also taught at the Royal Danish Conservatory in Copenhagen from 2005 through 2008 and since the fall of 2022 she has been teaching as visiting Professor at the Malmö Academy of Music.

Hakkila has been the Artistic Director of the Early Music Festival in Hämeenlinna, the Sibelius Academy Concert Series, Kaiho Festival in Espoo and Nurmes Summer Academy and Concerts.

She has performed as soloist, in chamber groups and as a Lied pianist throughout Europe, in the United States, Japan, Indonesia, Africa and South America. She has collaborated with eminent musicians like Vera Beths, Anner Bijlsma, Hortense Cartier-Bresson, Mikael Helasvuo, Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch, Anna Laakso, Anssi Karttunen, Alexei Lubimov, Minna Pensola, Antti Tikkanen, Iiro Rantala, Kari Kriikku, Karita Mattila, Andres Mustonen and John Storgårds as well as with Meta4 string quartet and Ensemble Schrat. She is one of the founders of the Takapiha piano quartet.

Tuija Hakkila's solo discography includes the complete cycle of Mozart keyboard sonatas for which she has won acclaim in the international music press, a compilation of Jean Sibelius' piano works, a recital of 20th century piano music, and albums of early sonatas by Haydn and sonatas by Dussek which have gained widespread interest. In addition, as chamber musician Hakkila has recorded chamber works by Haydn, Castiglioni and Kaija Saariaho, as well as cello and piano works by Beethoven, Fauré and Janáček, and the sonatas for piano and violin by Brahms and Byström.

*[www.tuijahakkila.com](http://www.tuijahakkila.com)*



Music hall and a Silbermann fortepiano at the Sanssouci palace in Potsdam where J. S. Bach performed right after its consecration in May 1747.

## Kuusi klaveeritrio: Johann Sebastian Bachin sonaatit viululle ja cembalolle (BWV 1014–19)

Johann Sebastian Bachin kuudesta sonaatista viululle ja cembalolle kaikki paitsi viimeinen alkavat tunteikkaalla hitaalla osalla. Musiikki vihjailee ja viittaa hienostuneesti, tunnelmaisuus on vahvaa ja todellista, vaikka affektit pakenevat yksiselitteisiä tulkintoja. Tästä ristiriidasta saa myös nautintoa: musiikki laulaa – ilman sanojakin.

Kokoelman ensimmäisen, h-mollisonaatin aluksi viulu vaieten kuuntelee neljän tahdin klaveerisooloa. Viulusonaateissa cembalistin odotettiin tavallisesti improvisoivan oikean käden soinnut sävelletyn bassolinjan päälle, mutta Bach oli säestäjänä kuuluisa myös motiivisesta kekseliäisyydestään. Näihin sonaatteihin Bach muokkaa oikealle kädelle valmiiksi sävelletyn stemman: kudos on itsenäistä ja tarkkaa, eikä klaveristi olekaan enää säestäjä vaan viulistin tasavertainen partneri. Miksipä siis viulisti ei hiljaa ihailisi, kun uusi genre syntyy?

Odoteltuaan vuoroaan viulu hiipii mukaan hillittyä paatosta tihkuvaan tunnelmaan ja soittaa korkeaa fis-säveltä, kunnes päästää valloilleen vahvan ekspressiivisen sävelryppään – onko tämä haaste? tunnustus? vai avunhuuto? – joka laskeutuu h-perussäveleen, vain noustakseen takaisin oktaavin jään taas säveltä pidättelemään. Surumielinen pysähtyneisyys ja viulun yhtäkkiset kuvioinnit klaveerin sinnikkään huokailun päällä vuorottelevat – syvää alakuloa ja sen synnyttämää mielihyvää.

Bach avaa viidennen, f-mollisonaatin hiukan samaan tapaan: kontrapunktin käsittely on tiukasti klaveristin käsissä, ja musiikillisten eleiden suunta on laskeva. Viulu ei liity soittoon ylärekisterissä ensimmäisen sonaatin tapaan, vaan aloittaa oman laulunsa G-kielillä (soittimen matalin kieli) vihjaisten aavemaisesti klaveerin kontrapunktiin seasta, että mukana on toinenkin soittaja.

Toinen ja kolmas sonaatti ovat valoisissa duurisävellajeissa (A- ja E-duurit). Toisen, A-duurisonaatin avausosan luonnehdinta on *dolce*, suloisesti, makeasti. Tämä herkkupala alkaa kolmiäänisenä kaanonina. Viulu esittelee teeman,



jota matkii ensin klaveristin oikea ja lopulta myös vasen käsi. Hyvän maun sopii olla kompleksistakin, eikä herttainen oppineisuus tunnu tässä lainkaan vastenmieliseltä. Toisin kuin sonaattikokoelman korskean nopeissa fuugissa, tässä osassa kontrapunkti kuulostaa konstailemattomalta, jopa hauraalta.

Kolmannen, E-duurisonaatin alussa viulun nousevan sävelkulun lähettävät ilmoille klaveerin matala urkupiste ja neljä taukojen erottelemaa oikean käden harmoniakuvia, jotka ovat aina eri asettelussa. Soittajat keskustelevat keskenään niin tottuneen kaunopuheisesti, että se tuntuu melkein pä turhan helpolta.

Neljännän sonaatin ensiosa on tuttuun tapaan keinahteleva *siciliano*, jossa viulun melodia laulaa klaveerin tasaisen murrettun basson yllä. Bach ei sovinnaisimmillaankaan onnistu rutistamaan mehukkuutta pois laulavan *largon* hellyydestä. Klaveeri ripottelee harmoniavärejä näyttämön keskushahmon, herkän ja tyynen viulun kuvioinnin alle.

Viimeisen, G-duurisonaatin aloittava konserttomainen osa, josta on olemassa kaksi versiota, ei moisia pohdiskele: se lähtee suoraan hillittömään laukkaan, *in media res*. Klaveeri ja viulu vuorottelevat hypyin, juoksutuksin ja murtosoinnuin ja ryntäävät sitten yhdessä kuudestoistaosa-kimaraan.

Tämä virtuoosinen ensiosa on säännön vahvistava poikkeus: muut sonaattit avautuvat kuulijalle hitaasti, jopa varovasti, herkistynein aistein, virittyneinä hienovaraisimpiin eleisiin, tunteen herkimpiin sävyihin.

Jokaisen sonaatin lopussa Bach tietysti tarjoilee myös roppakaupalla soittimellista näyttävyyttä ja lyhyiden fugeeraavien osuukien älykästä kontrapunktia, sekä poukkoilevia rytmisiä mittelöitä ja konsertoivia jännitysnäytelmiä (esimerkiksi kolmannen sonaatin viimeisessä osassa) sekä kromaattisia vaaranpaikkoja (kuten viidennen sonaatin lopussa), ja lopulta koko kokoelman huipentavan ylenpalttisen railakkaan gigue-maalaisanssin.

Eniten kuitenkin koskettavat ja järjestyttävät hitaat osat, kuten ensimmäisen sonaatin *adagio*.

Bachin ajattelun perintö on kirjaimellisesti punottu tähän kokoelmaan ja sen hitaisiin osiin. Sonaattien kopiointi ja esittäminen eivät olleet tärkeitä

vain historiallisen kiinnostavuutensa ja muistiinmerkitsemisen kannalta, vaan ne palvelivat ratkaisevalla tavalla myös tehtävässä vaalia säveltäjän muistoa. Perinnön tärkein eteenpäin viejä oli C.P.E. Bach, säveltäjän toiseksi vanhin poika, joka utterasti piti huolta isänsä nuoteista. C.P.E. jakoi Johann Nikolaus Forkelille, J.S. Bachin ensimmäiselle elämäkerran kirjoittajalle, niin tietoa isänsä elämänvaiheista kuin kopioita tämän musiikista. Vuonna 1774 hän lähetti Forkelille paketin, joka sisälsi sonaatteja viululle ja cembalolle, ja pani mukaan kirjeen, jossa kuvaili niitä ”6 klaveeritrioksi” (6 Clavier Trios) ja kehaisi niiden olevan ”rakkaan isävainaan” (des seeligen lieben Vaters) parhaita teoksia. Erityisesti C.P.E.:tä kiehtoi se, miten sonaattien tyyli oli kestänyt aikaa. ”Ne kuulostavat edelleen erittäin hyviltä ja nautin niistä suuresti, vaikka ne on kirjoitettu yli 50 vuotta sitten. [Kokoelmassa] on *adagio*-osia, joita ei vieläkään pystyittäisi laulavammaksi säveltämään.” (”Sie klingen noch jetzt sehr gut, u. machen mir viel Vergnüen, ohngeacht sie über 50 Jahre alte sind. Es sind einige Adagii darin, die man heut zu Tage nicht sangbarer setzen kann.” *Bach-Dokumente III, p. 279*). Säveltäjän pojan tunne ei ollut pelkästään esteettistä laatua. Käsikirjoitusta, jonka hän pomppuisan postivaunun matkaan Forkelille Göttingeniin, 150 kilometrin päähän etelään, kotikaupungistaan Hampurista lähetti, ei oltu hellitely vain ajatuksissa – sitä oli käytetty runsaasti myös soittamiseen. C.P.E. Bach kehottikin vastaanottajaa käsittelemään arvokkaita nuottilehtiä suurella varovaisuudella.

Aikana, jolloin musiikin tyylin pienimmistäkin yksityiskohdista käytiin kipaikoita sanaharkkoja, C.P.E. Bachin vakuuttelu siitä, että tämä puoli vuosisataa vanha musiikki vielä puolsi paikkaansa uusimman musiikkimaun rinnalla, saattaa tuntua oman isän puolustelulta. Minun mielestäni tämä ylistys, joka on kirjoitettu yksinkertaisella, suorasanaisella saksalla, on täynnä lämpöä ja vilpittömyyttä, ja samalla siitä aistii tietoisuuden historian pyörteisistä virroista. Vaikka C.P.E. nostaa kokoelmasta esiin erityisesti hitaat osat, ei hän silti pitänyt tiukempia kolmiäänisiä kontrapunktitekstuureja mitenkään muodista pois pudonneina barokkisina erikoisuuksina näihin yhä ”päteviin”

*adagioihin* verrattuna. Oli miten oli, C.P.E. Bachin sukupolven muusikoille *adagio* oli ikkuna suoraan sielun syövereihin, jossa hehkui niin säveltäjän kuin esittäjänsäkin omin taiteellisuus. Hänen isänsä sonaattit onnistuivat yhä liikuttamaan hienostuneimpiakin muusikoita vuosikymmeniä tämän kuoleman jälkeen, ja tämä jos mikä todisti visionäärisestä nerokkuudesta, eikä suinkaan vain kiistämättömässä polyfonisessa mestaruudessa, niin kuin yleensä ajateltiin, vaan siinä taidossa, jolla hän hallitsi musiikin ilmaisua ja tunnetta.

Sonaattien Forkelille 1774 lähtenyt huonokuntoinen nuottikopio oli kaikesta päätellen ollut ahkerassa käytössä C.P.E. Bachin luona Hampurissa ja sitä ennen Berliinissä, missä hän toimi kolmekymmentä vuotta Fredrik II:n klaveristina. Tuo huilua soittava kruunupääkin rakasti *adagioja* yli muiden musiikkityyppien. Kyseinen käsikirjoitus on kadonnut, mutta C.P.E. Bach teetti ainakin yhden toisen kopion berliiniläisellä nuotinkirjoittajalla Johann Friedrich Heringillä. Tämä ihastuttava ja virheetön kopio, jonka viulustemma on kadonnut ja vain cembalo-osuus säilynyt, löytyy nykyään Berliinin valtionkirjastosta (Staatsbibliothek). Sen nimilehdellä mainitaan ensin obbligato-cembalo ("Cembalo Concertato") ja sen alla viulu (Violono solo).

Tämä nimilehden soitinjärjestys on sama kuin säveltäjää lähimmäksi tulevassa kopiossa: *Sei Sounate [sic] [à] Cembalo Certato [sic] è | Violino Solo*. Siinä vain viimeinen sonaatti (sen alkuperäisessä kuusiosaisessa muodossa) on Bachin omakätinen käsikirjoitus; loput viisi sonaattia on kopioinut Johann Sebastianin veljenpoika ja oppilas, Johann Heinrich Bach 1720-luvun puolivälissä eli kokoelman säveltämisen aikoihin – "50 vuotta sitten" niin kuin C.P.E. Bach kirjeessään vuonna 1774 mainitsee. C.P.E. Bach ei seurailut vain käsikirjoituksen otsikkoa kutsuessaan näitä kappaleita Klaveeritrioksi: Klaveristin oikean käden stemma korvaa nyt barokin triosonaatin toisen melodiasoittimen (viulu, huilu tai oboe). Klaveerin sopi näin ollen hyvin määrätä kaapin paikka ihan alusta alkaen.

J.S. Bach muokkasi kuudetta sonaattia pitkään. Ikään kuin kiinnittääkseen jälkikäteen huomion siihen, että tässä kokoelmassa kosketinsoitin oli

nostettu täyteen autonomiaan, hän sävelsi loistokkaan uuden osan yksin cembalolle ja korvasi näin ensimmäisessä versiossa olleen *Correnten*, jonka oli lainannut e-mollipartitastaan klaveerille (BWV 830). Jälkimmäisen hitaan osan sävellysprosessi valaisee Bachin työtapaa. Osan ensimmäisessä versiossa cembalolle oli sävelletty vain bassolinja, ilman valmiiksi kirjoitettua oikean käden obligato-stemmaa, mikä oli tietysti ristiriidassa kokoelman otsikon kanssa. Uuteen versioon Bach muokkasi klaveerin oikealle kädelle ja viululle tiiviisti punotun kaksinpuhelun yhteisten teemojen ympärille. Totuttuun tapaan osan esitysmerkintä on *adagio*, ja klaveeri saa jälleen esitellä teeman yksin. Sonaatin myöhemmästä versiosta on säilynyt Bachin vävympojan, urkuri Johann Christoph Altnikolin tekemä kopio. Niinkuin C.P.E. Bachista säteilevä ylpeyskin kertoo, tämä oli heidän perheensä kotimusiikkia.

Ei tiedetä, milloin kuudennen sonaatin lopullinen versio syntyi, mutta mahdollisesti Bach työskenteli sen kanssa vielä 1740-luvun alussakin. Epäilemättä hän siis piti kokoelmaa edelleen suuressa arvossa, ja aavisti sen myös vetoavan nuorempaan sukupolveen.

Oppilaat, jotka Altnikolin tavoin saapuivat Leipzigiin Bachin oppiin, veivät hekin mukanaan näiden sonaattien kopioita. Georg Ludwig Heinrich Schwanberg oli jo kolmissakymmenissä ja Braunschweigin hovin viulisti, kun hän opiskeli mestarin kanssa joskus vuosien 1727 ja 1730 välillä. Anna Magdalena Bach kirjoitti Schwanbergille kauniit kopiot sekä soolosello- että sooloviuluteoksista (BWV 1001–1006, 1007–1012). Schwanbergin taidokasta kopiota Klaveeritriojen viulustemmasta (vain ensimmäiset kolme sonaattia ovat säilyneet hänen käsikirjoituksestaan) säilytetään nykyään Berliinin Valtionkirjastossa (Staatsbibliothek) samalla nidetunnuksella (D-B Mus.ms. Bach St 162) kuin klaveeristemmoja, jotka ovat Johann Heinrichin ja Johann Sebastianin käsialaa.

Johann Agricola, joka nousi sittemmin vaativaan asemaan Fredrik II:n kapellimestariksi Berliiniin, opiskeli J.S. Bachin oppilaana vuosina 1738–1741. Myös hän kopioi itselleen kokoelman nuotit (kopiosta tosin puuttuu viimeinen sonaatti). Opettajansa tavoin Agricola oli intohimoisen kiinnostunut

teknologisista keksinnöistä. Täydennyksissään ystävänsä Jakob Adlungin, niin ikään Bach-entusiastin, merkittävään kirjaan soittimista *Musica mechanica organoedi* vuodelta 1768, Agricola kertoo siitä, että juuri J.S. Bach oli testaamassa urku- ja cembalonrakentaja Gottfried Silbermannin ensimmäisiä fortepianoja. Agricola mukaan Bach ihaili soitinten ääntä, mutta kritisoi mekaniikan painavuutta.

Aluksi Silbermann loukkaantui, mutta ryhtyi kuitenkin pian parantelemaan mekaniikan puutteita. Kun J.S. Bach sitten vuonna 1747 Potsdamissa soitti uudelleen hänen fortepianoaan Fredrik II:lle ja tämän hovimuusikoille (mukana C.P.E. Bach ja muita tuon sukupolven johtohahmoja – kaikki, majesteetti mukaan lukien, *adagion* mestareita), hänen kerrotaan olleen soittimeen täysin tyytyväinen. Viimeisinä vuosinaan Bach näyttää jopa toimineen Silbermannin fortepianojen myynnin välittäjänä Leipzigissa.

Silbermann oli tehnyt ensimmäiset kokeilunsa fortepianon rakentajana vain muutamaa vuotta Bachin Klaveeritriojen säveltämisen jälkeen, 1730-luvun alussa. Näiden sonaattien kosketinsoitin on lähteissä yksiselitteisesti merkitty sanalla "*Cembalo*". Kuitenkin kirjeessään Forkelille vuonna 1774 C.P.E. Bach käyttää kattavampaa termiä *Clavier*, joka oli yleisnimitys kosketinsoittimille. Hampurin musiikinjohtaja C.P.E. Bach oli tähän aikaan suuresti ihailtu kulttuuripersonallisuus niin kotikaupungissaan kuin muuallakin Euroopassa. Kotonaan hän musisoi vieraille nimenomaan klavikordilla ja fortepianolla. Apulaiset kopioivat J.S. Bachin musiikkia, myös kamariteoksia, luultavasti juuri C.P.E. Bachin omaan ja ystäväpiiriin käyttöönsä. Hänen oma käsikirjoituksensa Klaveeritrioista oli käytössä niin pahasti nuhraantunut, kun hän sen Forkelille lähetti, että voi hyvällä syyllä olettaa C.P.E. Bachin ystävien, muusikoiden, runoilijoiden ja harrastelijoiden kuulleen myös nämä sonaatit. Mitä ilmeisimmin kosketinsoittimena käytettiin tällöin fortepianoa. Kuten hiljaisella klavikordillakin, sillä pystyi tuottamaan ilmaisuvoimakasta dynamiikkaa, jolla sonaatteihin saatiin lisää C.P.E. Bachin niin ihaillemaa laulun puhuttelevuutta.

Oli viulun partnerina sitten cembalo tai fortepiano, tämä oli pienten tilojen intiimiä musiikkia, ehkä se sopi linnan saliinkin, ja aivan varmasti porvariskotiin – musiikkia kynttilänvaloon ja keskustelun mausteeksi. C.P.E. Bachin koti oli tunnettu musiikistaan ja vieraanvaraisuudestaan. C.P.E. Bach oli kuusikymmenvuotias (1700-luvulla siis jo vanha mies) ja kiillotti isänsä kuolemanjälkeistä mainetta niin kirjoituksillaan, nuottien levittämällä kuin Hampurin kodin musiikkiesityksillä, eikä vain velvollisuudentunnosta, vaan se oli hänen omien koskettavien sanojensa mukaan ”nautinto”. Nautinto se on meillekin, ei viisikymmentä vaan kolmesataa vuotta sen jälkeen, kun Bach oli koonnut kokoelmaksi nämä kuusi Klaveeritrioja, jotka yhä jatkavat omaa lauluaan niin varjoista kuin valostakin.

**David Yearsley**  
(Käännös: Tuija Hakkila)

**Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch** soittaa musiikkia kaikilta aikakausilta, mutta hänen ohjelmistonsa on painottunut 1600–1800 –luvuille. Hän soittaa lisäksi alttoviulua ja viola d'amorea sekä toimii konserttimestarina ja tässä tehtävässä myös orkesterin johtajana.

Sibelius-Akatemian opintojen jälkeen (Yoshiko Arai, Jouko Heikkilä, Kaija Saarikettu) Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch on opiskellut mm. Ana Chumachenkon johdolla, sekä barokkiviulua opettajinaan mm. Monica Hugget ja Lucy van Dael.

Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch on toiminut mm. näissä yhtyeissä: Avanti!, Suomalainen Barokkiorkesteri, Helsingin Barokkiorkesteri, Battalia, 18. Vuosisadan Orkesteri (Frans Brüggen), La Petite Bande (Sigiswald Kuijken), Amsterdamin Barokkiorkesteri (Ton Koopman), Concerto Copenhagen (Lars-Ulrik Mortensen) Orchestre des Champs-Elysées (Philippe Herreweghe), Concerto Palatino (renessanssin ja varhaisbarokin vaskisoitinyhtye, Bruce Dickie, Charles Toet). Hän on myös toiminut yli kymmenen vuoden ajan Collegium Vocale -yhtyeen konserttimestarina (Philippe Herreweghe).

Nykyään hän on kysytty konserttimestari lähes kaikissa vanhan musiikin nimekkäissä orkestereissa sekä eri kaupunginorkestereissa, joiden kanssa esittää ohjelmistoa barokin ja klassismin ajalta. Soolo-ohjelmistosta on mainittava Biberin 16 Mysterisonaattia, Bachin soolonaatit ja –partitit sekä 1500- ja 1600-lukujen sooloviuluteokset.

Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch on toiminut kamarimusiikin professorina Stavangerissa, Norjassa, sekä vanhan musiikin professorina Tanskan Kuninkaallisessa konservatoriossa ja Bremenin Taideakatemiassa. Tällä hetkellä Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch toimii vanhan musiikin professorina Krakovan Musiikkiakatemiassa, sekä viulunsoiton lehtorina Tampereen Ammattikorkeakoulussa ja Sibelius-Akatemiassa. Hän on toiminut Euroopan Unionin Barokkiorkesterin kouluttajana sekä opettaa lukuisilla mestarikursseilla.

Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch on soittanut konserttimestarina ja yhtyeen jäsenenä kymmenillä vanhan musiikin yhtyeiden levyillä edellä mainittujen yhtyeiden ja kapellimestareiden kanssa. Syksyllä 2013 Sirkka-Liisa Kaakinen-

Pilch julkaisi Ondine-levymerkillä J. S. Bachin Sonaatit ja Partitat sooloviululle, sekä Ch. Graupnerin orkesterisarjoja Suomalaisen Barokkiorkesterin johtajana ja viola d'amore -solistina. Vuonna 2014 julkaistiin myös levyllinen Ch. Graupnerin triosonaatteja (viola d'amore) sekä tuplalevy, joka sisältää H. I. F. Biberin Mysterisonaatit. Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch ja Tuija Hakkila ovat levyttäneet yhdessä Thomas Byströmin Sonaatit. Viimeisimpänä julkaisuna mainittakoon Christoph Graupnerin Loppiaiskantaatteja sisältävä levy, jolla Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch johtaa Kircheimer Bach Consortia viulua ja viola d'amorea soittaen (joulukuu 2017). Huhtikuussa 2018 julkaistiin Ondine-levymerkillä Johannes Brahmsin Viulusonaatit sisältävä levy, jolla Tuija Hakkila ja Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch soittavat alkuperäissoittimin. Kaikki nämä levytykset ovat saaneet laajaa kansainvälistä huomiota ja loistavia arvosteluja.

Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch soittaa Suomen Kulttuurirahaston omistamalla barokkiviululla, jonka on Bresciassa vuonna 1691 rakentanut Giovanni Battista Rogeri.



Pianisti **Tuija Hakkilan** taiteelliseen työhön kuuluu niin konsertoiminen kuin opettaminen ja musiikkitapahtumien suunnittelu. Hän esittää ohjelmistoa yli 300 vuoden ajalta. Kiinnostus klassismin aikaan vei hänet myös periodisoitinten pariin. Aktiivisena nykymusiikin esittäjänä hän on kantaesittänyt kymmeniä teoksia.

Hakkila opiskeli Sibelius-Akatemiassa Liisa Pohjolan ja Eero Heinosen johdolla ja Pariisiin konservatoriossa Jacques Rouvier'n ja Theodor Paraschivescon oppilaana. Malcolm Bilson oli hänen mentorinsa klassisen ja romanttisen tyylin sekä periodisoitinten tuntijana, Claude Helffer nykymusiikissa. Tärkeitä vaikutteita antoivat opiskeluaikana myös György Sebök, William Pleeth ja Dmitri Bashkirov. Hän valmistui musiikin tohtoriksi Sibelius-Akatemiasta 2005.

Sibelius-Akatemiassa Hakkila on opettanut vuodesta 1987, ja hänet nimitettiin pianomusiikin professoriksi 2014. Mestarikursseja hän pitää säännöllisesti niin kotimaassa kuin ulkomailla. Hän on opettanut Kööpenhaminan kuninkaallisen konservatorion vanhan musiikin osastolla 2005-2008, ja syksystä 2022 hän toimii Malmön musiikkikorkeakoulun vierailevana professorina.

Hakkila on ollut Hämeenlinnan vanhan musiikin festivaalin, Sibelius-Akatemian konserttisarjojen, Espoon Kaiho-festivaalin sekä Nurmeksen Kesämusiikin taiteellinen johtaja.

Hän on esiintynyt solistina, kamarimuusikkona ja lied-pianistina ympäri Eurooppaa sekä Yhdysvalloissa, Japanissa, Indonesiassa, Afrikassa ja Etelä-Amerikassa. Hänen yhteistyökumppaneitaan ovat olleet mm. Vera Beths, Anner Bijlsma, Hortense Cartier-Bresson, Mikael Helasvuo, Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch, Anna Laakso, Anssi Karttunen, Aleksei Ljubimov, Minna Pensola, Antti Tikkanen, Iiro Rantala, Kari Kriikku, Karita Mattila, Andres Mustonen ja John Storgårds, Meta4-kvartetti ja Ensemble Schrat. Hän on ollut perustamassa Takapiha-pianokvartetta.

Tuija Hakkilan soololevytysten joukkoon kuuluvat Mozartin sonaattien kansainvälisessä lehdistössä erinomaiset arviot saanut kokonaislevytys,

Sibeliuksen pianoteoksia, 1900-luvun pianomusiikkia, sekä suurta kiinnostusta herättäneet Haydnin varhaisten sonaattien ja Dussekin sonaattien äänitteet. Kamarimuusikkona Hakkila on julkaissut Haydnin, Castiglionin ja Kaija Saariahon musiikkia, Beethovenin, Faurén ja Janáčekin teoksia sellolle ja pianolle sekä Brahmsin ja Byströmin sonaattit viululle ja pianolle.

*[www.tuijahakkila.com](http://www.tuijahakkila.com)*

Recordings: April 2022, Karjaa Church, Finland  
Executive Producer: Reijo Kiilunen  
Recording Producer: Laura Heikinheimo  
Recording Engineer: Matti Heinonen / Pro Audile Oy  
Pianoforte tuning: Sinikka Kontio

© & © 2024 Ondine Oy, Helsinki

Booklet Editor: Joel Valkila

Photos: Sinikka Kontio

Manuscript photo (p. 10): Digitized Collections of the Staatsbibliothek zu Berlin

Photo of Sanssouci palace (p. 15): Alamy

Cover: Fruit Piece (1722) by Jan van Huysum (1682–1749),  
Getty Museum Collection

*This recording was produced with support from the the Jenny and Antti Wihuri Foundation.*

*Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch plays a Giovanni Battista Rogeri violin (Brescia 1691)  
owned by the Finnish Cultural Foundation (SKR)*



