

A vertical strip on the left side of the image features an abstract painting of a violin. The painting uses bold, expressive brushstrokes in shades of red, orange, and white against a dark background. A large, stylized letter 'S' is overlaid on the left side of the painting.

violin

Jean-Claude
BOUVERESSE



VEL 1565-1566

 CASCABELLE



Jean-Claude BOUVERESSE, violon

Après des études musicales effectuées au *Conservatoire de Dijon* (avec Raphaëlle des Graviers), puis à Paris (avec Dominique Hoppenot), Jean-Claude Bouveresse entre au *Conservatoire Royal de Bruxelles* où il obtient un Premier Prix de violon dans la classe d'Endre Gertler; puis il est, pendant trois ans, Pensionnaire de la *Chapelle Musicale de la Reine Elisabeth de Belgique* où il reçoit un enseignement très complet (violon, musique de chambre, harmonie, contrepoint, fugue, histoire de la musique, histoire de l'art).

Il s'oriente rapidement vers la musique de chambre qui est son domaine de prédilection. C'est la discipline qu'il enseigne, après l'obtention du CA, au *CRD de Gennevilliers*, puis au *Conservatoire de Marseille (CNRR)*.

Il entre à l'*Ensemble Orchestral de Paris*, devenu en 2012 l'*Orchestre de Chambre de Paris*. Parallèlement il crée sa propre formation de musique de chambre, le *Kammer Ensemble de Paris*: avec cet ensemble de cordes (octuor à cordes + contrebasse) et de vents (quintette à vent), il donne de nombreux concerts et enregistre une vingtaine de disques, alliant les grandes références classiques (Mozart, Beethoven, Brahms, Strauss, Wagner, Schoenberg) et les découvertes (Nielsen, Harsanyi, Delage, Jaubert, Novak, Koechlin).

Jean-Claude Bouveresse se produit également en récital avec piano. Il a enregistré deux disques de sonates avec Théodore Paraskivesco (Schubert, Debussy) et trois (consacrés aux musiques romantiques tchèque, italienne et nordique) avec Bénédicte Péran.

Jean-Claude Bouveresse joue un violon italien du XVII^e siècle: un Francesco Ruggieri de 1673 (école de Crémone).



avec Yehudi Menuhin, en 2000

Jean-Claude BOUVERESSE, violin

After having studied at the *Dijon Conservatory* (in the class of Raphaëlle des Graviers) and in Paris (with Dominique Hoppenot), Jean-Claude Bouveresse entered the *Royal Conservatory of Brussels* where he was awarded the first prize for violin in the class of Endre Gertler. He was then resident for three years at the *Chapelle Musicale de la Reine Elisabeth de Belgique*, where he studied violin, chamber music, harmony, counterpoint, fugue, music history and art history.

He rapidly focused on chamber music, which has become his area of predilection. After having earned his teaching certificate, he taught chamber music at the *Conservatory of Gennevilliers* and currently at the *Conservatory of Marseille*.

Jean-Claude Bouveresse integrated the *Ensemble Orchestral de Paris*, named *Orchestre de Chambre de Paris* since 2012. In parallel, he founded his own chamber music ensemble: the *Kammer Ensemble de Paris*. He has given numerous concerts with this ensemble composed of strings (string octet and double bass) and winds (wind quintet) and has recorded twenty CDs, featuring well-loved compositions (Mozart, Beethoven, Brahms, Strauss, Wagner and Schoenberg) as well as lesser-known works (Nielsen, Harsanyi, Delage, Jaubert, Novak and Koechlin).

Jean-Claude Bouveresse also performs recitals with piano. He has recorded two CDs of sonatas with Théodore Paraskivesco (Schubert, Debussy) and three dedicated to the Czech, Italian and Scandinavian romantic musics with Bénédicte Péran.

Jean-Claude Bouveresse plays on a 17th century Italian violin made by Francesco Ruggieri (1673, school of Cremona).



Jean-Claude BOUVERESSE, Geige



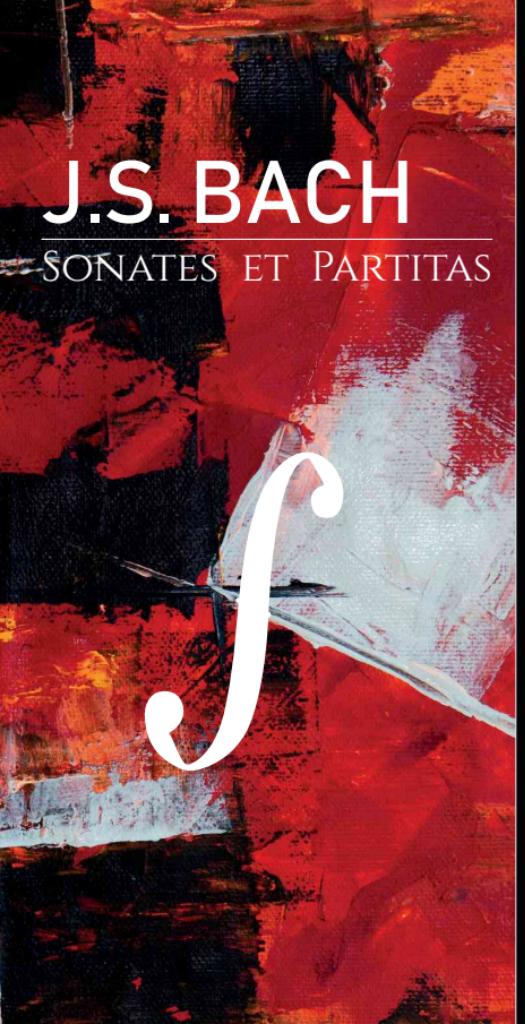
Nach seinen ersten musikalischen Studien am *Konservatorium in Dijon* (mit Raphaëlle des Graviers) und in Paris (mit Dominique Hoppenot) führt Jean-Claude Bouveresse seine Studien in Brüssel am *Königlichen Konservatorium* fort wo er einen ersten Preis in der Klasse Endre Gertler erhält. Danach ist er während drei Jahren Pensionär an der *Chapelle Musicale de la Reine Elisabeth de Belgique* wo er einen sehr vollständigen Unterricht erhält (Geige, Kammermusik, Harmonie, Kontrapunkt, Fuge, Musik- und Kunstgeschichte).

Er wendet sich rasch der Kammermusik zu, die sein bevorzugtes musikalisches Gebiet wird. Es ist auch in dieser Sparte, wo er nach Erhalt des Diploms C.A. an der nationalen Musikschule in Gennevilliers unterrichtete und zur Zeit eine Lehrstelle am Konservatorium in Marseille inne hat.

Er wird Mitglied des *Ensemble Orchestral de Paris* - umbenannt 2012 in *Orchestre de Chambre de Paris* - und gründet gleichzeitig seine eigene Kammermusikgruppe: das *Kammer Ensemble de Paris*. Mit dieser Formation aus Streichern (Streichquintett und Kontrabass) und Bläsern (Blasquintett) bestehend gibt er viele Konzerte und hat zwanzig CDs aufgenommen, die klassische Referenzen verbinden (Mozart, Beethoven, Brahms, Strauss, Wagner, Schoenberg) und Entdeckungen (Nielsen, Harsanyi, Delage, Jaubert, Novak, Koechlin).

Jean-Claude Bouveresse spielt auch häufig Klavierabende. Er hat zwei CD's mit Théodore Paraskivesco (Schubert, Debussy) aufgenommen und drei (den tschechischen, italienischen und nordischen romantischen Musiken gewidmet) mit Bénédicte Péran.

Jean-Claude Bouveresse spielt auf einer italienischen Geige aus dem XVII. Jahrhundert von Francesco Ruggieri 1673 (Cremona Schule).



J.S. BACH

SONATES ET PARTITAS

Le rêve de Yehudi Menuhin - rêve qu'il qualifie lui-même d'enfantin - était de parvenir à jouer la *Chaconne*, dans la chapelle Sixtine, avec tant de perfection que la paix apparaisse sur terre. Dans l'imaginaire de tout violoniste, les *Sonates et Partitas* - dont la *Chaconne* est l'une des pièces maîtresses - représentent un monde si riche qu'il est capable de porter les vœux les plus élevés.

Bach a réussi le tour de force de donner à ces pièces destinées à un seul instrument, une dimension émotionnelle, intellectuelle et spirituelle exceptionnelle. Se consacrer à cette œuvre, c'est mettre ses pas dans ceux d'un homme qui a manifesté, sa vie durant, une pensée d'une force et d'un équilibre fascinants dans son rapport au monde et à Dieu. Les 6 *Sonates et Partitas* témoignent, en effet, de cette imbrication du profane et du sacré : les 3 *Partitas* - qui ne sont pourtant que des suites de danses - n'échappent pas à l'emprise du spirituel et les 3 *Sonates* insèrent délibérément, semble-t-il - si l'on suit les théories récentes de la musicologue Helga Thoene - des éléments religieux : chacune d'entre elles correspondrait à l'une des fêtes religieuses que sont Noël, Pâques et la Pentecôte, intégrant un choral propre à ces fêtes et traçant ainsi un chemin spirituel. A défaut d'accréditer ces thèses, l'on peut reconnaître que ces œuvres sont, pour le moins, selon la belle expression d'Yves Bonnefoy, « ourlées d'absolu » et souscrire à cette affirmation de Cioran (*Syllogismes de l'amertume*) : « S'il y a quelqu'un qui doit

tout à Bach, c'est bien Dieu » !

Comment une œuvre si riche parvient-elle, malgré sa forte conceptualisation et la rigueur de sa composition, à rester agréable à l'oreille ? C'est que, pour porter à l'incandescence chacun des éléments qui la constituent (croisement des musiques italienne, française et allemande/ synthèse des techniques de composition de l'époque/ intégration d'éléments religieux/ chiffrage secret, etc...) elle s'appuie sur une connaissance parfaite des possibilités du violon. Bach jouait, en effet, du violon et de l'alto aussi bien qu'il jouait de l'orgue ; il occupa longtemps un poste de premier violon à l'orchestre de la Chapelle de Weimar. Carl-Philip-Emmanuel Bach disait de son père qu'il jouait de cet instrument « avec pureté et précision ». Johann Sebastian était aussi en relation avec les violonistes célèbres de son époque, tels Walther, Pisendel (un élève de Vivaldi) ou Westhoff (qui avait écrit et publié, une vingtaine d'années avant celles de Bach, 6 *Partitas pour violon seul*). Il avait donc, en raison de son expérience et de ses contacts, une idée précise de la forme et du fond qu'il pouvait donner à une œuvre de grande ampleur destinée au violon.

Écrites en 1720, les *Sonates et Partitas* ne furent pas publiées avant 1802 (3 d'entre elles le furent alors, sur les 6 Sonates). La première publication complète date de 1843 ; elle est due à Ferdinand David. C'est ce violoniste qui, à partir de 1840, a timidement sorti de l'ombre les *Sonates*

et Partitas (Ferdinand David ne jouait en concert que la *Chaconne/encore* était-il accompagné par Schumann au piano, tant l'idée d'un violon seul semblait incongrue !). Jusqu'à la fin du XIXème siècle, les *Sonates et Partitas* furent, en général, assez mal reçues par le public. L'une des premières exécutions de la 3ème *Sonate* par Joachim à Londres, en 1890, déclencha les foudres de Bernard Shaw : il raconte, en effet, dans l'une de ses critiques, que Joachim, confronté à l'immense fugue en ut, ne dut qu'à sa notoriété de s'en sortir vivant, tant cette pièce l'obligeait à « faire jaillir de son violon des horreurs » !

Joachim fut néanmoins le premier à enregistrer, en 1903, des extraits des *Sonates et Partitas*. Adolf Busch donna au disque une partita complète, la deuxième, en 1929. Le premier enregistrement intégral des 6 *Sonates et Partitas* fut celui de Menuhin (1934-36), suivi de peu par celui de son maître Enesco (1940). Puis le rythme devint exponentiel, cet engouement pour les *Sonates* donnant naissance à des enregistrements mythiques comme ceux de Szeryng, Grumiaux ou Milstein.

Sans entrer dans une analyse détaillée de ces œuvres, il convient de les décrire brièvement :

Les 3 *Sonates* possèdent la même structure : elles sont construites sur le modèle de la *sonata da chiesa* (sonate d'église, ainsi nommée car elle était destinée à être jouée

lors de la communion, durant la messe luthérienne). Elles sont composées de 4 mouvements liés deux à deux : Prélude et Fugue forment le premier couple. Le Prélude se nomme *Adagio* dans la 1ère et la 3ème Sonate, *Grave* dans la deuxième; les 3 fugues sont de durée et de complexité croissantes, la 3ème (celle de la *Sonate en ut*) étant la plus longue de toutes les fugues jamais écrites par Bach avec ses 354 mesures et, à mi-parcours, son thème *al riverso* (inversé). Les mouvements 3 et 4, deuxième couple, sont tous de nature mélodique (ils s'intitulent *Sicilienne et Allegro* pour la 1ère Sonate ; *Andante et Allegro* pour la 2ème ; *Largo et Allegro assai* pour la 3ème).

Les 3 *Partitas* s'apparentent à la *sonata da camera*, la sonate de chambre, succession de mouvements de danses (en général : allemande, courante, bourrée, menuet, sarabande, gavotte, gigue). Une exception, cependant : la présence, dans la 2ème Partita, d'une immense *Chaconne* (danse d'origine hispanique), monument réunissant tout ce qu'un violon était, à l'époque, en mesure de réaliser techniquement (seules, au XXème, les Sonates d'Ysaye et de Bartok pour violon seul iront au-delà). Un thème grandiose y est développé en 32 variations, formant, au dire de Brahms, « un monde de pensées et de sentiments d'une telle puissance » qu'il en serait « devenu fou », s'il avait dû en assumer la composition (lettre à Clara Schumann, juin 1877). Pour quelles raisons Bach a-t-il placé à cet endroit

cette pièce unique ? Les circonstances de la vie en seraient la cause: alors qu'il était à mi-parcours dans la composition de ses *Sonates*, Bach apprit, au retour d'un voyage, que sa femme Maria Barbara était morte et enterrée ! Avec cette immense pièce, il aurait voulu lui rendre hommage. D'autres raisons sont évoquées : pour les fervents de numérologie (l'on sait que les chiffres tiennent une grande place dans l'œuvre de Bach), l'attribution à la *Chaconne* de la 21ème place - dans l'ordre des 32 pièces que comportent, au total, les *Sonates et Partitas* - serait un rappel de la date de naissance de Bach : 21 mars (1685). Comme toutes les œuvres d'extrême richesse, la *Chaconne* fait l'objet de nombreuses spéculations !

Lorsqu'on joue ces *Sonates et Partitas* dans leur intégralité, l'on fait alterner, en général, sonates et partitas. L'édifice se présente alors comme suit: la 1ère *Sonate*, en sol mineur, solennelle, sert de portique d'entrée; la 1ère *Partita*, brillante, en si mineur, nous introduit dans un monde vif et subtil; la 2ème *Sonate*, dans son majestueux la mineur, nous fait pénétrer au cœur même du monument avec un *Grave noble*, une *Fugue* de large dimension, un *Andante* qui est une sorte de ponctuation du temps et un *Allegro* vivifiant; les quatre premiers mouvements de danse de la 2ème *Partita*, en ré mineur, conduisent à l'or de la *Chaconne*. Après ces quatre œuvres en mode mineur, l'on passe, pour les deux dernières, aux tonalités majeures : la 3ème



Francesco Ruggieri, Cremona 1673

Sonate, dans l'ut majeur le plus classique et le plus pur, se présente comme innovante et intellectuelle, tendant à l'abstraction avec un *Adagio* qui cherche à résoudre la tension entre enharmonie et dysharmonie, puis donne naissance à ce sommet musical et théorique qu'est la grande *Fugue en ut*. L'*Andante* et l'*Allegro* qui suivent restent à ce niveau très élevé. Redescendant de ces hauteurs, la 3ème Partita, en mi majeur, est simple et détendue, presque bon enfant : après le brillant *Prélude* en forme de *moto perpetuo*, elle enchaîne des danses agréables, concluant avec sobriété ce parcours d'une densité exceptionnelle.

N'est-il pas présomptueux de vouloir enregistrer pareil monument lorsque l'on sait, par exemple, qu'un David Oistrakh, maître absolu du violon, ne s'y est jamais risqué ? Plutôt que de voir là une marque d'orgueil ou d'inconscience, il faut accepter l'idée qu'une confrontation continue et bénéfique avec ces chefs-d'œuvre, chez un interprète plus modeste, puisse donner l'envie d'en graver une version, témoignage d'un échange constant sur plusieurs décennies. Les grandes œuvres musicales incitent à réfléchir sur soi et sur le monde. L'on en veut pour preuve ces intégrales des *Sonates pour piano* de Beethoven, par exemple, que de grands artistes ont réalisées à plusieurs reprises dans leur vie (Brendel trois fois, Arrau et Kempff deux fois) témoignant ainsi à quel point la relation avec de purs chefs-d'œuvre, sur la durée, est stimulante et évolutive. Comme

le marcheur en montagne, l'interprète aperçoit sans cesse, au fur et à mesure de l'avancée, de nouveaux sommets à gravir !

L'on comprendra que trouver le lieu d'enregistrement idéal pour un tel projet soit déterminant. Des années durant, l'occasion m'a été donnée de jouer, en marge des circuits traditionnels de concerts, dans les églises romanes de Bourgogne. La plus attachante d'entre elles fut sans doute la Chapelle des Moines de Berzé-la-Ville, un écrin extraordinaire aux admirables fresques du XIIème siècle. Située dans le périmètre clunisien, cette chapelle vous donne la sensation incomparable d'être au cœur des choses. Si l'organisation y avait été plus aisée, c'eût été le lieu naturel de cet enregistrement, s'appuyant sur vingt années de familiarité acoustique.

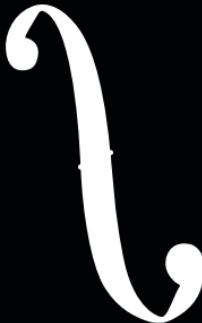
Le voisinage d'un grand chef-d'œuvre de l'art pictural aurait été une autre option possible : jouer ces Bach face au *Retable d'Issenheim*, aux Antonins de Colmar, par exemple, aurait pu faire naître des rêves, certes moins optimistes que celui d'un Menuhin, mais plus conformes aux réalités de l'existence. Le déchirant polyptyque de Mathias Grünewald donne, en effet, une vision sombre de la destinée humaine, mais cet imaginaire tourmenté, plus proche qu'on ne le supposerait de certains aspects du monde de Bach (Bach est né deux ans après la fin de la terrible Guerre de Trente ans) eût été une haute source d'inspiration.

Le lieu d'enregistrement retenu fut plus

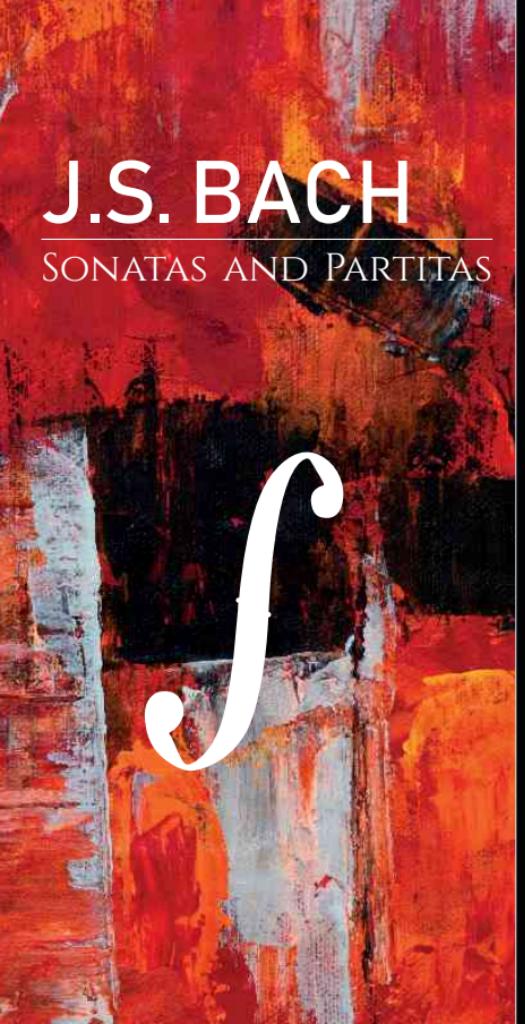
simple et plus réaliste : l'église Saint-Martin de Bussy, en Ile-de-France, présente, avec son plafond en bois, de superbes qualités acoustiques et l'accueil y est ouvert. Elle s'accorde au Bach plus serein de Cöthen, celui qui six années durant (1717 à 1723) bénéficia des plus belles conditions de création qu'un musicien put souhaiter au service d'un prince ami.

Milan Kundera fait dire à l'une de ses héroïnes (Sabina dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*) que l'époque de Bach ressemblait « à une rose épanouie sur l'immense plaine neigeuse du silence. ». Au terme de cette présentation, ce pourrait être une belle description des *Sonates et Partitas*.

Jean-Claude Bouveresse







J.S. BACH

SONATAS AND PARTITAS

Yehudi Menuhin's dream, which he confessed to be childish, was to play the *Chaconne* in the Sistine Chapel with such perfection that it would bring peace upon the earth. In the imagination of all violinists, the *Sonatas and Partitas*, of which the *Chaconne* is one of the highlights, represent such fulfilment as to inspire the noblest of dreams.

Bach succeeded magnificently in giving an emotional, intellectual and spiritual depth to works written for a solo instrument. To study these works is to follow in the footsteps of a man whose intellectual strength and the balance he maintained between his relationship with God and with the world are a source of fascination. The *6 Sonatas and Partitas* testify to this overlapping of the sacred and the profane. The *3 Partitas*, although they are no more than a suite of dances, do not however escape from spiritual bonds. The *3 Sonatas* include, deliberately it seems, religious elements (if we allow for the recent theories of Helga Thoene), each of which represents the main religious celebrations of Christmas, Easter and Pentecost by integrating a chorale specifically for each feast day, thereby tracing a spiritual path. We may or may not give credit to this theory, however we can recognise that they are, in the words of Yves Bonnefoy, "tinged with the absolute" and concur with the affirmation of Cioran in *Syllogismes de l'amertume (All Gall is Divided)*, that «if there is anyone that owes everything to Bach, it is certainly God!»

How is it that such a highly conceptual work can still be pleasing to the ear? It is thanks to the fact that each of its constituent elements: a cross-fertilisation between French, Italian and German music; a synthesis of the composition techniques of the period; the integration of religious elements; numerological secrets, etc., is brought to a state of incandescence through a perfect understanding of the technical possibilities of the violin.

Bach played both the violin and the viola as well as he played the organ. For many years, he held the position of first violin in the Weimar Chapel Orchestra. Carl Philip Emmanuel Bach said of his father, that he played with «purity and precision». J.S. Bach was in contact with famous violinists of his time including Walther, Pisendel (a student of Vivaldi), and Westhoff, who wrote 6 *Partitas* for solo violin twenty years or so prior to Bach. He had, then, on the basis of his experience and relationships, a precise idea of both the form and the content that could be given to a major work for violin. Written in 1720, the *Sonatas and Partitas* were not published until 1802 when three out of the six appeared. The first complete edition appeared in 1843, thanks to Ferdinand David, a violinist who, from 1840 onwards began timidly to bring the *Sonatas and Partitas* out of obscurity with performances of the *Chaconne* and only then accompanied by Schumann on the piano, such was the incongruity surrounding the idea of unaccompanied violin!

Up until the 19th century the *Sonatas and Partitas* were generally poorly received by the public. One of the first performances of the *3rd Sonata* in London, led to a storm of criticism from George Bernard Shaw who wrote in one of his articles that, struggling through the towering *Fugue in C*, Joachim owed his survival to his tremendous reputation as, in this piece, he was «shrieking monstrosities out of his fiddle».

Nevertheless, in 1903, Joachim was the first to record excerpts from the *Sonatas and Partitas*. In 1929, Adolph Busch recorded the entire *second Partita*. Yehudi Menuhin was the first to record all 6 *Sonatas and Partitas* from 1934-6, followed closely by his mentor, Georges Enescu in 1940. From there on recordings flourished, giving rise to the mythical recordings of Szeryng, Grumiaux and Milstein.

Without going into a detailed analysis of these works, let us briefly describe each piece. The 3 *Sonatas* have the same structure based on the *Sonata da Chiesa* model. Church sonatas were played during communion in the Lutheran Liturgy. They are composed of four movements performed in pairs, a *Prelude and Fugue* forming the first pair. In the first and third Sonatas the *Prelude* is labelled *Adagio*, whilst in the second Sonata it is entitled *Grave*. The three fugues are of increasing complexity and length. The third, from the *C Major Sonata*, is the longest ever written by Bach with its 354 bars and, in the middle section, the *al reverso*, that is, inverted, statement of the



theme. The third and fourth movements, which form the second pair, are of a more melodious nature, entitled *Sicilienne* and *Allegro* in the first Sonata; *Andante* and *Allegro* in the second; *Largo* and *Allegro assai* for the third.

The *3 Partitas* belong to the *Sonata da Camera*, or chamber sonata tradition: a succession of dance movements, generally including Allemande, Courante, Bourrée, Minuet, Sarabande, Gavotte and Gigue. The only exception to this is the inclusion, in the *2nd Partita*, of the immense *Chaconne* (a dance of Spanish origin), a monument combining all that was technically possible on the violin at that time. Only the sonatas of Ysaÿe and Bartòk for solo violin in the 20th Century were to surpass those of Bach in their technical demands. A majestic theme developed in thirty-two variations, form what Brahms, in a letter to Clara Schumann called «a universe of thought and feeling so immense, that I would have gone mad, had I composed it». Why did Bach choose this place in the Partita for the *Chaconne*? The circumstances of his life may be the cause: whilst half-way through the composition of his *Sonatas*, Bach learnt, on returning home after a journey that his wife, Maria Barbara, was dead and buried! With this immense work he may have wished to honour her memory. Other reasons have been suggested: for enthusiasts of numerology (we know that numbers played a significant role in Bach's oeuvre), the placing of the *Chaconne* as the 21st of the 32 pieces

comprising the Sonatas and Partitas may be a reference to Bach's date of birth, 21st March (1685). As with all great works, the *Chaconne* is subject to much speculation! When performing the *Sonatas and Partitas*, we generally alternate between sonata and partita. The structure therefore is as follows: the *1st Sonata* in G Minor, dark and solemn, serves as a gateway to what follows; the brilliant *1st Partita*, in B Minor leads us into a vivid and subtle world; with the *2nd Sonata*, in majestic A Minor, we penetrate to the heart of the edifice with a noble *Grave*, followed by a *Fugue* of grand proportions, an *Andante* that serves in a sense to punctuate time and an invigorating *Allegro*. The first four dance movements of the *2nd Partita* in D Minor lead us to the golden *Chaconne*. After these four pieces, all in minor mode, we proceed to major keys for the last two. The *3rd Sonata*, in a C Major of the most classical and pure, is innovative and cerebral tending towards the abstract with an *Adagio* seeking to resolve the tension between harmony and dissonance and leading to that musical and theoretical summit, the great *Fugue in C Major*. The *Andante* and *Allegro* that follow are no less worthy. Descending from these heights, the *3rd Partita* in E Major is simple and relaxed, almost easy-going. After the brilliant *Prelude* in perpetual motion form, these pleasing dances conclude with simplicity this journey of exceptional depth.

It may seem pretentious to record such a monumental work, knowing for example

that great artists such as David Oistrakh never dared. Rather than seeing it as a sign of arrogance or lack of awareness, may one not accept the idea that, even for a more modest performer, a life-long and productive encounter with these masterpieces, might engender the desire to record one's own version, the testimony of a constant and decades-long relationship? Great musical works induce soul searching, as well as a reflection on the world around us. There are many examples of artists recording whole cycles of works several times during their lives: the complete *Sonatas for Piano* by Beethoven were recorded three times by Alfred Brendel, and twice by both Arrau and Kempff, thus demonstrating the extent to which a relationship with great masterpieces over time can be stimulating and formative. Like the mountain climber, the interpreter never ceases to seek new summits to conquer!

Clearly, finding the ideal location for such a project is a determining factor as regards its success. For years I had the privilege of playing in the Romanesque churches of Burgundy, far from the traditional concert venues. The most notable and loveliest of these churches is, without question, the Chapelle des Moines, in Berzé-la-Ville, an extraordinary setting for some admirable 12th century frescos. Located not far from Cluny, the chapel gives one an incomparable sense of being at the heart of things. Had the organisation of the project been easier, this would have been

the natural place to record, especially after 20 years of familiarity with the acoustics. A nearby pictorial masterpiece presented another possibility: to play Bach before the Issenheim Altarpiece at the Antonin church in Colmar would have engendered dreams, no doubt less optimistic than those of Menuhin, but closer to the realities of existence. The heart-breaking polyptych by Mathias Grünewald does indeed provide a sombre vision of human destiny, but that tormented image, closer than one might suppose to certain aspects of Bach's world (Bach was born two years after the end of the terrible Thirty Years War) would have been an elevated source of inspiration.

Finally, the place chosen to record in was simpler and more realistic: the church of Saint Martin's in Bussy near Paris with its wooden ceiling, afforded superb acoustics and a warm welcome and corresponded to the more serene Bach of the Cöthen era, a Bach who for six years (1717 - 1723) enjoyed best conditions any musician can dream of, in the service of a Prince, and a friend.

In Milan Kundera's book *The Unbearable Lightness of Being*, one of his heroines, Sabina, says of Bach's era that it resembles "a rose blossoming on a snowfield of silence". In conclusion, this seems a rather lovely description of the *Sonatas and Partitas*...

Jean-Claude Bouveresse
Traduction/Translation: Joël Soltanian,
Tessa Thiery



Chapelle des Moines
Berzé-la-Ville



Chapelle des Moines
Berzé-la-Ville



J.S. BACH

SONATEN UND PARTITEN

Der Traum von Yehudi Menuhin war – welchen er selbst als kindlich bezeichnete – zu erreichen, die *Chaconne* in der Sixtinischen Kapelle zu spielen und zwar mit so einer Perfektion, dass Frieden auf die Welt kommen würde. In der Vorstellung jeden Geigers stellen die *Sonaten und Partiten* – wobei man die *Chaconne* sicher als einer der hervorragenden Sätze bezeichnen kann – ein enormes Universum da, welches selbst die unerreichbarsten Wünsche erfüllen kann.

Bach hat mit diesen Stücken, für ein einzelnes Instrument geschrieben, eine Meisterleistung geschafft von außergewöhnlicher emotioneller, intellektueller und spiritueller Dimension. Sich diesen Werken zu zuwenden, heißt in die Schritte eines Mannes zu treten der sein ganzes Leben lang Gedanken von einer Kraft und einem faszinierenden Gleichgewicht in seinem Verhältnis zur Welt und Gott kundtat. Die sechs *Sonaten und Partiten* bezeugen in der Tat die Verschachtelung des Profanen und Heiligen: die drei *Partiten* – die eigentlich nur Tanzsuiten sind – entkommen nicht dem Einfluss des Heiligen und in die drei *Sonaten* fügen sich vorsätzlich religiöse Elemente ein, wenn man den neuesten Theorien der Musikwissenschaftlerin Helga Thoene folgt: zwischen ihnen bestände eine Verbindung mit den religiösen Festen wie Weihnachten, Ostern und Pfingsten, in die sich ein Choral den Festen entsprechend einfügt und somit einen spirituellen Leitfaden

aufzeichnet. In Ermangelung dieser Thesen bestätigen zu können kann man zugeben, dass die Werke zu mindestens, nach dem schönen Ausdruck von Yves Bonnefoy „vom Absoluten umsäumt“ sind und die Bestätigung von Cioran (*Syllogismen der Bitterkeit*) unterzeichnen: „wenn es jemand gibt der Bach alles zu verdanken hat, ist es Gott“!

Wie kann ein Werk trotz seiner starken Konzeptualisierung und Genauigkeit der Komposition erreichen, dass es in unseren Ohren angenehm klingt? Weil, um jedes dieser Elemente die sie bilden und bis zur Weißglut bringen (Verkreuzung von italienischer, französischer und deutscher Musik/ Synthese der zeitgenössischen Kompositionstechnik/ Einfügung religiöser Elemente/ Zahlensymbolik, usw...) sie sich auf ein perfektes Wissen der geigerischen Möglichkeiten stützt. In der Tat spielte Bach Geige und Bratsche ebenso gut wie die Orgel. Er war lange Konzertmeister an der Weimarer Hofkapelle. Carl-Philip-Emmanuel Bach sagte über seinen Vater, er spielte dieses Instrument „mit Reinheit und Genauigkeit“. Johann Sebastian stand auch mit berühmten Geigern seiner Zeit in Kontakt. Wie Walter, Pisendel (Schüler von Vivaldi) oder Westhoff, (welcher zwanzig Jahre vor Bach sechs Sonaten für Solo-Geige komponiert und veröffentlicht hat). Er hatte also mit seiner Erfahrung und Kontakten eine genaue Vorstellung von Form und Inhalt wie er das Werk für die Geige gestallten soll.

Die *Sonaten und Partiten* 1720 komponiert, wurden nicht vor 1802 veröffentlicht (außer drei von ihnen). Die erste komplette Veröffentlichung stammt aus dem Jahr 1843 von Ferdinand David. Es ist dieser Geiger, der ab 1840 die *Sonaten und Partiten* zaghaft aus dem Schatten holte (Ferdinand David spielte im Konzert nur die *Chaconne*, und das auch nur mit Schumann am Klavier, so merkwürdig erschien es, die Geige allein spielen zu lassen!). Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts wurden die *Sonaten und Partiten* generell schlecht vom Publikum aufgenommen. Einer der ersten Aufführungen der *dritten Sonate* mit Joachim löste Vernichtung von Bernard Shaw aus: er berichtete in einer seiner Kritiken, dass Joachim nur dank seiner Berühmtheit die immense *Fuge* überlebte, so sehr zwang ihn der Satz „das Grauen aus seiner Geige klingen zu lassen“! Trotzdem war es Joachim der 1903 als Erster Ausschnitte der *Sonaten und Partiten* aufnahm. Adolf Busch folgte 1929 mit einer Aufnahme der kompletten *zweiten Sonate*. Der Erste, der die ganzen sechs *Sonaten und Partiten* aufgenommen hat war Menuhin (1934-36), kurz drauf gefolgt von seinem Lehrer Enesco (1940). Dann steigerte sich der Rhythmus und das Schwärmen für die *Sonaten* bringen mythische Aufnahmen hervor, wie die von Szeryng, Grumiaux oder Milstein.

Ohne eine ausführliche Analyse dieser Werke zu machen, empfiehlt sich eine Kurzbeschreibung:

Die drei Sonaten besitzen die gleiche Struktur: sie sind nach dem Modell der *Sonata da chiesa* aufgebaut (Kirchensonaten, so genannt, da sie während der Kommunion im lutherischen Gottesdienst gespielt wurden). Sie bestehen aus vier Sätzen zu zweit gepaart: Präludium und Fuge ist das erste Paar. Das Präludium betitelt *Adagio* in der ersten und dritten Sonate, *Grave* in der Zweiten. Die drei Fugen sind in der Länge und der Komplexität aufsteigend. Die Dritte (*Sonate in C*) ist die längste Fuge mit 354 Takten, die Bach jemals geschrieben hat und in deren Mittelteil das Thema *al reverso* (umgekehrt) eingefügt ist. Die dritten und vierten Sätze, das zweite Paar, sind von melodischer Natur (betitelt *Sicilienne* und *Allegro* in der ersten Sonate, *Andante* und *Allegro* in der zweiten Sonate, *Largo* und *Allegro* in der Dritten).

Die drei Partiten sind mit der *Sonata camera* (Kammersonate) verwandt, eine Folge von Tanzsätzen (allgemein: Allemande, Courante, Bourée, Menuet, Sarabande, Gavotte, Gigue). Mit einer Ausnahme: die gewaltige *Chaconne* (spanischer Tanz) in der zweiten Partita, in der alles vereint ist, was eine Geige in der Epoche technisch leisten konnte (nur im 20.Jahrhundert gingen Ysaÿe und Bartok in den Sonaten für Geige weiter). Ein grandioses Thema wird in 32 Variationen entwickelt, die, wie Brahms beschrieb, „ein Universum des Denkens und Gefühlen von so einer Kraft formen“ das er „verrückt“ geworden wäre, falls er so eine Komposition übernehmen sollte (Brief an

Clara Schumann, Juni 1877). Aus welchen Gründen hat Bach dies einzigartige Stück an diese Stelle gestellt? Die Umstände des Lebens wären die Ursache: als er an der Hälfte der Arbeit seiner Sonaten war, erfuhr er nach einer Rückreise, dass seine Frau Maria Barbara gestorben und beerdigt war! Mit diesem gewaltigen Satz wollte er ihr seine Ehre erweisen. Auch andere Gründe werden erwähnt: für die Anhänger der Zahlensymbolik wäre (man weiß, dass die Zahlen eine wichtige Rolle in den Werken Bachs spielten) die Vergebung der *Chaconne* an den 21.Platz - in der Reihenfolge der 32 Stücke, aus der die Sonaten und Partiten bestehen - ein Hinweis auf das Geburtsdatum Bachs: 21 März (1685). Wie über alle außergewöhnlichen Werke gibt es auch über die *Chaconne* reichliche Spekulationen!

Spielt man die Sonaten und Partiten in ihrer Vollständigkeit werden sie üblicherweise abwechselnd vorgetragen. Die Struktur stellt sich also folgendermaßen dar: die erste Sonate in *g-moll* -feierlich - eröffnet das Tor; die erste Partita in *h-moll* - brillante - führt uns in eine lebendige und delikate Welt ein; die zweite Sonate in *a-moll* - majestatisch - nimmt uns mit in das Herz des Monuments mit seinem würdevollen *Grave*, der großen *Fuge*, dem *Andante*, welches eine Art Zeichensetzung der Zeit ist und das lebendige *Allegro*. Die ersten vier Tanzsätze der zweiten Partita in *d-moll* bringt uns zum Gold der *Chaconne*.



Église Saint-Martin
de Bussy-Saint-Martin

Nach diesen vier Werken in Moll gehen die letzten Beiden in Dur-Tonarten über: die *dritte Sonate* in einem klassischen und klaren C-Dur gehalten, stellt sich als innovierend und intellektuell dar, zum Abstrakten neigend mit einem *Adagio*, welches versucht die Spannung zwischen Enharmonik und Disharmonie zu lösen, um dann auf dem musikalischen und theoretischen Höhepunkt mit der großen *Fuge in C* zu enden. Absteigend von den Höhen ist die dritte *Partita in E-Dur* einfach und entspannt, fast gutmütig. Nach dem brillanten *Präludium* in der Form eines *moto perpetuo* folgen leichte Tänze, die mit Schlichtheit den Verlauf einer außergewöhnlichen Intensität abschließen.

Scheint es nicht anmaßend zu sein ein so gewaltiges Werk aufzunehmen, wenn man weiß, dass selbst ein absoluter Meister der Geige wie David Oistrach es nicht riskiert hat? Eher darin ein Zeichen von Hochmut oder Leichtfertigkeit zu sehen, sollte man die Idee akzeptieren, dass eine ständige und wohltuende Auseinandersetzung mit diesem Meisterwerk auch einem bescheidenen Interpreten den Reiz zu einer Aufnahme gibt, Beweis eines seit Jahrzehnten beständigen Austausches. Die großen musikalischen Werke laden ein über sich selbst und die Welt nachzudenken. Nimmt man als Beweis zum Beispiel die Gesamtaufnahmen der *Sonaten* von Beethoven, die berühmte Künstler mehrmals in ihrem Leben aufgenommen haben (Brendel dreimal, Arrau und Kempf

zweimal) bezeugt das, inwieweit die Beziehung mit Meisterwerken in der Dauer anregend und entwicklungsreich ist. Wie ein Wanderer in den Bergen nimmt der Interpret unaufhörlich im Laufe seines Vorankommens neue zu ersteigende Gipfel wahr!

Man wird verstehen, dass für ein solches Projekt der Ort der Aufnahme ausschlaggebend ist. Über Jahre hatte ich Gelegenheit, außerhalb der traditionellen Konzerte, in romanischen Kirchen im Burgund zu spielen. Ohne Zweifel war die einnehmendste von allen die „*Chapelle des Moines*“ (Mönchskapelle) in Berzé-la-Ville, ein herrliches Schmuckstück mit wunderbaren Fresken aus dem XII. Jahrhundert. In der Umgebung von Cluny gelegen, gibt diese Kapelle das unvergleichbare Gefühl, sich im Herzen der Sache zu befinden. Wenn die Organisation einfacher gewesen wäre, wäre es der natürliche Ort für diese Aufnahme, verstärkt durch eine zwanzigjährige Erfahrung mit der Akustik. Vor einem anderen großen malerischen Kunstwerk zu spielen wäre möglich gewesen: zum Beispiel Bach vor dem *Isenheimer Altar* im Museum Unterlinden in Colmar zu spielen könnte Träume wecken. Sicher weniger optimistisch als die von Menuhin, aber angemessener für die Wirklichkeit der Existenz. Mathias Grünewald herzerreißendes Polyptychon vermittelt in der Tat eine dunkle Vision der Menschheit. Aber diese gequälte Darstellung, viel näher als man an einigen



Retable d'Issenheim,
Colmar

Aspekte im Leben Bachs vermuten könnte (er ist zwei Jahre nach dem Ende des schrecklichen Dreißigjährigen Krieges geboren) wäre eine große Inspirationsquelle.

Der letztendlich gewählte Aufnahmeort war einfacher und realistischer: die Sankt Martinskirche in Bussy (Ille-de-France) bot sich an mit ihrer Holzdecke, großen akustischen Qualitäten und freundlichem Empfang. Sie stimmt mit dem gelassenen Bach aus den Köthener Zeiten überein, wo er sechs Jahre lang (1717-1723) unter besten Umständen, den sich ein Komponist wünschen kann, einem Prinzen und Freund

dienen konnte.

Milan Kundera lässt einer seiner Heldinnen sagen (Sabina in *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*), dass die Epoche Bachs „einer erblühten Rose auf einer unermesslichen Ebene der Stille“ ähnelt. Am Ende dieser Vorstellung könnte dies eine schöne Beschreibung der *Sonaten und Partiten* sein.

Jean-Claude Bouveresse
Traduction/Übersetzung: Cornelia Reich

Enregistrement, montage et mastering : Jean-Pierre Bouquet
Photographie : Pascal Bélard | Conception graphique : Etienne Péran

Johann Sebastian Bach.

J.S. BACH

6 SONATAS & PARTITAS

violin | Jean-Claude BOUVERESSE

CD 1 CD 2

SONATE N°1

EN SOL MINEUR BWV 1001

1. Adagio (4'19)
2. Fugue (5'33)
3. Sicilienne (2'55)
4. Presto (3'53)

PARTITA N°1

EN SI MINEUR BWV 1002

5. Allemande (4'35)
6. Double (2'42)
7. Courante (3'17)
8. Double (3'54)
9. Sarabande (3'41)
10. Double (2'10)
11. Bourrée (3'54)
12. Double (3'44)

SONATE N°2

EN LA MINEUR BWV 1003

13. Grave (4'11)
14. Fugue (8'40)
15. Andante (5'37)
16. Allegro (6'02)

PARTITA N°2

EN RÉ MINEUR BWV 1004

1. Allemande (4'37)
2. Courante (2'55)
3. Sarabande (4'05)
4. Gigue (4'16)
5. Chaconne (14'22)

SONATE N°3

EN UT MAJEUR BWV 1005

6. Adagio (4'41)
7. Fugue (10'28)
8. Largo (3'05)
9. Allegro assai (5'17)

PARTITA N°3

EN MI MAJEUR BWV 1006

10. Prélude (3'46)
11. Louré (5'05)
12. Gavotte en Rondeau (2'58)
13. Menuet I (1'49)
14. Menuet II (2'44)
15. Bourrée (1'36)
16. Gigue (1'59)

VEL 1565-1566

CASCAVELLE

<https://vdegallo.com>