

J. S. Bach
SONATAS & PARTITAS
BWV 1004-1006
ISABELLE FAUST



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

SONATAS & PARTITAS FOR SOLO VIOLIN

PARTITA II BWV 1004 in D minor / *ré mineur* / d-moll

1		I. Allemanda	5'36
2		II. Corrente	2'30
3		III. Sarabanda	4'22
4		IV. Giga	3'34
5		V. Ciaccona	12'26

SONATA III BWV 1005 in C major / *Ut majeur* / C-dur

6		I. Adagio	4'43
7		II. Fuga	9'46
8		III. Largo	2'54
9		IV. Allegro assai	4'35

PARTITA III BWV 1006 in E major / *Mi majeur* / E-dur

10		I. Preludio	3'39
11		II. Loure	3'39
12		III. Gavotte en Rondeau	3'08
13		IV. Menuet I - V. Menuet II	4'48
14		VI. Bourée	1'18
15		VII. Gigue	1'34

ISABELLE FAUST *violin Stradivarius*

En écoutant Bach, ce que la musique a d'extérieur – les sons – devient insignifiant et n'est plus qu'un réceptacle pour l'essentiel.

(d'après Paul Hindemith)

C'est un monde d'une beauté et d'une perfection calligraphiques qui s'offre à quiconque contemple le manuscrit des "Sei Solo". Le trait de plume, ferme et souple, nous entraîne à travers un univers de pure esthétique, une œuvre d'art semblable à une cathédrale, avec ses piliers, ses ornements et son imposante architecture. Il se dégage de l'écriture de Bach une grande dignité et une évidente assurance, de même qu'une joie de vivre que l'on sent littéralement palpiter. Quelle vision d'harmonie et d'équilibre !

Et quelle difficulté que de rendre tout cela perceptible à l'audition ! L'interprète qui aborde ce texte se trouve confronté à une montagne d'interrogations, qui semble croître encore davantage à chaque tentative que l'on fait pour apporter une réponse, tant les questions qui se posent sont complexes et paraissent, au premier abord, insolubles, et tant le but semble éloigné : la perfection, la complexité et l'énergie propres à Bach, réunies en un équilibre parfait. L'étude de documents contemporains à l'œuvre, relatifs à la pratique d'exécution du XVIII^e siècle, et la longue expérience de nombreux collègues dans ce domaine nous est aujourd'hui une aide précieuse, aussi bien dans le choix des instruments que dans celui du diapason ou de l'intonation dans une tonalité donnée. La connaissance des différents styles qui ont influencé la musique de Bach, celle des règles d'exécution qui, conformément à la pratique de l'époque, n'étaient pas notées dans le texte lui-même (c'est le cas par exemple des nombreuses ornementsations, ajoutées par l'interprète), des caractères dansants et de la manière dont il convient d'en rendre compte rythmiquement, tout cela est indispensable. Le discours musical, l'articulation, l'utilisation du vibrato doivent être mûrement réfléchis, sans oublier la structure interne de chacun

des mouvements et sa fonction à l'intérieur de chacune des sonates ainsi que dans l'ensemble du cycle. Mais il s'agit avant tout de saisir l'harmonie et la polyphonie et de les rendre audibles. Sur un instrument mélodique comme le violon, cela exige de l'interprète comme de l'auditeur la plus grande concentration (il n'est pas rare qu'avec quatre cordes et quatre doigts, on ne puisse que suggérer les choses, et que l'harmonie et la polyphonie doivent en quelque sorte être complétées en esprit.)

Les sonates et partitas m'accompagnent depuis mes débuts musicaux et constituent un fondement quotidien indispensable pour aborder l'ensemble de la littérature violonistique. Leurs exigences techniques et spirituelles sont pour moi une condition préalable qui, à la fois, permet de jouer toutes les œuvres écrites ultérieurement pour cet instrument et rend légitime qu'on les aborde.

Les aspects évoqués plus haut peuvent peut-être donner une idée du travail complet et de la longue expérience qu'exige ce répertoire. Mais finalement, la grandeur de cette musique ne peut être comprise par l'intermédiaire de formules analytiques. Même après avoir étudié tous ces aspects, l'interprète reste souvent perplexe et déconcerté face à un tel chef-d'œuvre. Il me semble qu'ici, c'est le cheminement lui-même qui est le but – une quête perpétuelle qui, en tentant sans relâche de pénétrer plus profond, cherche à se rapprocher un peu plus de ce qui reste pourtant hors d'atteinte. Cet enregistrement se veut une révérence devant le maître, un instantané des plus intimes, qui donnera peut-être un petit aperçu de ce processus en perpétuel progrès.

ISABELLE FAUST
Traduction Elisabeth Rothmund

Retrouvez Isabelle Faust en interview et en concert sur www.harmoniamundi.com

“Sei Solo â Violino senza Basso accompagnato”

Le cycle de Jean-Sébastien Bach comprenant trois sonates et partitas pour violon seul constitue sans nul doute un sommet de la musique occidentale pour cet instrument. Aussi bien dans le domaine de la technique de jeu que du point de vue des techniques de composition, ces œuvres posent de nouveaux jalons sur lesquels le temps n’a laissé aucune empreinte et qui n’ont rien perdu de leur actualité. Le caractère exceptionnel de ces compositions fut reconnu dès le XVIII^e siècle, même si leur signification artistique fut diversement appréciée. Pour Carl Philip Emanuel, le fils cadet de Bach, ces œuvres témoignent avant tout de la profonde connaissance qu’avait son père dans le domaine du traitement idiomatique des instruments à cordes, ce qui leur confère une grande valeur et en fait des documents de travail incomparables : *“Il avait une parfaite compréhension des ressources de tous les instruments à archet. En témoignent ses Soli pour le violon ou le violoncelle sans accompagnement à la basse. Un des plus grands violonistes me dit un jour que pour devenir un bon instrumentiste, il ne connaissait rien de mieux et qu’à ceux qui souhaitaient se perfectionner, il ne saurait rien conseiller d’autre que ces soli non accompagnés.”* (lettre à Nikolaus Forkel, 1774). Johann Philipp Kirnberger en revanche, qui fut l’élève de Bach, souligne avant tout la prouesse que représente l’écriture de ces œuvres. Après avoir évoqué les fugues à deux et trois voix dans la première partie de son traité *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1771), il en vient aussi à parler des pièces pour un instrument mélodique sans accompagnement : *“Il est encore plus difficile d’écrire un simple chant, sans accompagnement, de manière si harmonique que l’ajout d’une seconde partie serait presque impossible sans que l’on commette une erreur. Sans parler du fait que la partie ainsi ajoutée serait à peu près impossible à chanter et qu’en tout état de cause, elle serait très maladroite. On dispose pourtant dans ce registre de six sonates pour le violon sans aucun accompagnement de Jean-Sébastien Bach et de six œuvres du même type pour le violoncelle.”* L’extraordinaire difficulté à laquelle Bach avait dû faire face en réduisant ainsi les moyens sonores à l’extrême, résidait dans le fait qu’il lui fallait, sur un instrument mélodique dont les possibilités étaient limitées pour ce qui est des accords et de la polyphonie, trouver le moyen de déployer toute la richesse harmonique et polyphonique de son langage musical sans renoncer à quoi que ce soit, du moins de manière trop sensible. C’est en ce sens également qu’il faut comprendre une remarque de Johann Friedrich Reichardt, pour qui les *solis* pour violon apportent la preuve de la grande maîtrise du compositeur, qui se montre capable de se mouvoir, à l’intérieur des étroites limites qu’il s’est lui-même fixées, avec la plus grande liberté et la plus grande aisance.

Avec ses pièces pour instrument solo sans accompagnement, Bach s'est attaqué à un médium sonore que peu de compositeurs avaient exploré avant lui et dont le potentiel était loin d'avoir été exploité à l'époque. Un des modèles possibles mérite une attention particulière : ce sont les suites pour instrument seul de Johann Paul von Westhoff (1656-1705). Cet exceptionnel violoniste fut membre de la chapelle de la cour de Dresde de 1674 à 1697, puis de 1699 à sa mort, *Kammersekretär* et musicien de la cour de Weimar, où le jeune Bach eut très certainement l'occasion de le rencontrer lors de son premier séjour en 1703. Dès 1682, Westhoff avait fait paraître à ses frais un recueil (aujourd'hui disparu) de suites portant le titre suivant : "Première Douzaine d'allemandes, de courantes, de sarabandes et de giges pour le violon seul sans basse continue, à la manière la plus récente, à 2, 3 & 4 cordes." Il fut suivi en 1696 d'un second ensemble de six suites, dont deux exemplaires sont encore conservés aujourd'hui. D'un point de vue stylistique, les suites de Westhoff ne présentent guère de points communs avec les œuvres de Bach, mais comme celles-ci, elles entendaient jeter un pont entre le jeu polyphonique au violon sans accompagnement et les règles de l'écriture harmonique, hissant ainsi ce type de composition au niveau de la "grande" musique. Si Westhoff n'y réussit qu'au prix d'une très sensible réduction tant de la complexité harmonique que de la grâce mélodique, il semble pourtant que le défi lancé par l'instrument soliste ait incité Bach à vouloir non seulement égaler, mais même surpasser la richesse harmonique de ses grandes compositions pour l'orgue ou le clavecin, peut-être parce que celle-ci ne peut être que suggérée par l'interprète et qu'au fond, elle ne se développe qu'après coup, dans l'imagination de l'auditeur attentif. Les mots de Philipp Spitta au sujet de la chaconne de la seconde partita – il parle du "triomphe de l'esprit sur la matière" – s'appliquent ainsi parfaitement à l'ensemble de ce cycle monumental.

Si on en croit la mention figurant sur la page de titre du manuscrit autographe, le cycle de *sol* pour violon fut achevé en 1720, une année qui vit la vie de Bach ébranlée par deux événements majeurs : le décès de sa première femme, Maria Barbara, et l'échec de sa candidature au poste d'organiste de l'église Saint-Jacques de Hambourg. On a souvent voulu voir dans ces œuvres pour violon solo la réaction musicale de Bach à ces coups du sort, mais aucune source ne le confirme concrètement. On peut même se demander si le manuscrit n'était pas déjà achevé avant le décès de Maria Barbara (début juillet 1720). On sait toutefois que le papier utilisé pour la dernière copie au propre provenait de Bohême (Joachimsthal), et que Bach ne put disposer de ce papier au plus tôt que durant son séjour à Karlsbad

(il y séjourna probablement entre fin mai et mi-juin 1720). Mais quoi qu'il en soit : ce ne sont pas des interprétations pointues, mais ignorant tout des faits musicaux qui pourront compléter nos connaissances fort modestes et à vrai dire presque désespérantes sur la biographie de Bach et sur sa personne ; sa musique échappe à toute observation superficielle fondée sur sa seule biographie. On ne sait rien ni de possibles circonstances ayant favorisé l'écriture de ces pièces, ni d'un commanditaire ou d'un dédicataire éventuels. À plusieurs reprises, le nom du maître de concert de la cour de Dresde, Johann Georg Pisendel, a été évoqué – Bach le connaissait en effet depuis 1710. Quant à savoir si les œuvres lui étaient destinées, et s'il les connaissait, tout cela reste de l'ordre de la spéculation. Un point mérite cependant l'attention : le manuscrit autographe des *sol*i pour violon porte la mention "Libro primo", ce qui laisse supposer qu'une suite, éventuellement sous la forme d'autres cycles instrumentaux du même genre, avait été envisagée. On pourrait ainsi considérer que les six suites pour violoncelle BWV 1007-1012 constituent le "Libro Secondo" de cet ensemble et qu'il faut voir dans la partita isolée BWV 1013 pour la flûte un possible fragment d'un éventuel "Libro Terzo". Que les pièces pour violon aient de toute évidence été conçues pour s'intégrer à un ensemble plus vaste n'exclut d'ailleurs pas qu'elles aient pu être dédiées à un instrumentiste précis, mais relativise toutefois cette question.

On ne sait pas non plus si certaines pièces du cycle, voire le cycle dans sa totalité, ont une "préhistoire" plus ou moins ancienne, et si l'année 1720 marque ainsi simplement le point d'aboutissement d'un processus engagé bien antérieurement, la date à laquelle Bach a retranscrit au propre l'ensemble de ces pièces. On a supposé, à plusieurs reprises, l'existence d'un manuscrit plus ancien, datant de l'époque où Bach séjournait à Weimar (avant 1714), mais il est peu vraisemblable, ne serait-ce que pour des raisons strictement musicales, que les pièces en question aient été composées longtemps avant 1720. Lorsqu'on la compare avec celle des œuvres composées à Weimar (ou supposées telles), la technique violonistique semble nettement plus mûre et s'apparente davantage à celle requise par les parties de violon des premier et quatrième concertos brandebourgeois ou par le final de la cantate "Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück" BWV 66a (décembre 1718, conservé sous la forme du chœur introductif de la cantate pascale de Leipzig BWV 66). En raison des proportions généreuses des mouvements et de la souveraine maîtrise de la forme, un rapprochement avec les œuvres de la période de Köthen paraît nettement plus pertinent qu'avec celles de la période de Weimar. Il n'en reste pas moins que le manuscrit autographe de 1720 est la seule clé dont nous

disposons pour tenter de comprendre l'œuvre et que bien des interrogations devront sans doute encore longtemps rester sans réponse.

La Partita en ré mineur (BWV 1004) présente une disposition légèrement différente de l'agencement habituel de la suite en quatre mouvements. Ceux-ci (allemande, courante, sarabande, gigue) sont certes conservés et leur ordre reste inchangé, mais ils sont suivis d'une monumentale chaconne que l'on peut considérer comme l'une des créations les plus impressionnantes de Bach. Dans les premier, deuxième et quatrième mouvements, c'est le jeu monodique qui domine, marqué avant tout par les impulsions motrices, mais le développement harmonique à grande échelle est annoncé à travers des lignes d'accords parfaits brisés et des notes aiguës particulièrement accentuées. Dans la sarabande (le troisième mouvement), les doubles cordes et le rythme annoncent déjà la chaconne finale, qui dépasse en longueur (257 mesures) l'ensemble des quatre mouvements qui la précèdent. Bach se risque ici sur un terrain qu'il n'arpentera que très rarement – en raison de son motif principal de quatre mesures, conservé avec obstination (il s'agit de l'harmonisation d'un tétracorde descendant), ce type de mouvement constituait un défi particulièrement ardu. L'exploitation de ce matériau initial relativement simple, que Bach soumet à d'innombrables variations, exige de l'interprète quantité de passages virtuoses, de successions d'accords et d'arpèges que personne n'avait jamais imaginés auparavant. À la technique de jeu du violon, mais aussi et peut-être même plus encore à l'écriture musicale elle-même et aux techniques de composition, Bach ouvre ici des horizons radicalement nouveaux.

À côté de la chaconne, la **Sonate en Ut majeur** (BWV 1005) représente un second grand défi pour l'interprète. Du point de vue de la technique de composition aussi, elle constitue un véritable tour de force. Sur un rythme presque dolent, l'*adagio* introductif accumule et structure harmonies et masses sonores, d'une manière qu'on n'aurait guère imaginée possible que sur un instrument à clavier. Cette tendance se poursuit dans la fugue qui suit. Le thème, apparemment dérivé du choral "Komm, heiliger Geist, Herre Gott", se conjugue à un contre-sujet chromatique descendant. À l'intérieur d'un vaste espace de 354 mesures, Bach déploie tous les talents possibles et imaginables, y compris la strette et le renversement du sujet comme du contre-sujet, sans oublier diverses modalités du contrepoint double. Après un *largo* mélodieux et galant, la tension des harmonies complexes trouve sa résolution dans l'*allegro assai*, d'une virtuosité à couper le souffle. La **Partita en Mi majeur** (BWV 1006) présente une forme de suite relativement libre. Elle semble

renoncer sciemment aux mouvements traditionnels, à l'exception de la gigue, et les remplace par des galanteries à la mode. Elle débute par le célèbre prélude qui, depuis, fournit l'exemple par excellence de l'épreuve même de la technique d'archet. La sonorité chatoyante de ce fleuron se déploie dans les doubles croches ininterrompues des accords brisés et des traits mobilisant régulièrement les cordes à vide. Bach lui-même était si fasciné par cette composition que dans le premier mouvement de la *Ratswahlkantate* BWV 29 (1731), il transposa à l'orgue la partie de violon qu'il inséra dans un nouveau mouvement pour orchestre : la sonorité, "compactée" dans la pièce pour instrument seul, y trouve alors une réalisation exemplaire. Les autres mouvements de la suite présentent d'ailleurs tous des qualités orchestrales : la loure avec son rythme solennel et festif et une presque imitation entre les voix supérieure et inférieure, la gavotte en rondeau avec son rythme affirmé, les deux menuets, gracieux, avec leur mélodie joyeuse, la bourrée endiablée avec ses figures syncopées, et pour finir, la gigue et sa légèreté. Bien que la difficulté d'interprétation soit loin d'être négligeable, c'est là sans doute la pièce la plus populaire de la série.

PETER WOLLNY

Traduction Elisabeth Rothmund

When one listens to Bach, the external aspect of the music, the sound, becomes irrelevant; it is merely the vessel for something more important (after Paul Hindemith)

Anyone who examines the manuscript of the *Sei Solo* sees a world of calligraphic beauty and perfection opening up before him or her. The sweeping penstrokes lead us through a universe of pure aesthetics, a cathedral-like total work of art with its pillars, its decorations, its sublime architecture. Bach's handwriting radiates grandeur and resolution alongside pulsating vitality. What harmony and equilibrium are to be seen here!

And what a hard task it is to make those very features perceptible in performance! When they tackle this text, today's interpreters are faced with an enormous mass of questions which seems to grow even bigger with every attempt to answer them, so diverse and apparently insoluble are they, and so far distant is the goal: Bachian perfection, complexity and energy combined in absolute balance. Study of contemporary documents concerning eighteenth-century performing practice and the valuable experience in this field acquired by many of our colleagues over several decades can help us today to make decisions about choice of instrument, pitch, or intonation within the key. It is indispensable to be familiar with the various styles that influenced Bach's music, the unmarked performance conventions of the time (such as ornaments added by the player), and the character and rhythmic execution of the dances. Musical rhetoric, articulation, and use of vibrato must be taken into consideration, not forgetting the internal structure of each movement and its function within the individual sonata or partita and the cycle as a whole. But above all it is vital to grasp the harmony and polyphony and make the listener hear them. On a melody instrument like the violin this demands the greatest intellectual concentration from both performer and listener. (With four strings and four fingers one can often only imply the polyphony and harmony, leaving them to be developed mentally.)

The sonatas and partitas have accompanied me ever since my first steps in music, and are the daily bedrock of my approach to the entire violin literature. Their technical and intellectual requirements represent for me a basis and a licence for tackling all later works written for the instrument. All that has been said above may perhaps give some idea of the thorough work and longstanding experience this music demands. But in the end its greatness cannot be comprehended through analytical formulas. Even after studying all these elements, the interpreter stands stunned and often also baffled before a masterpiece of this stature. It seems to me that here the journey is its own reward – the constant striving to get a step closer to the unattainable by tirelessly pressing onwards. This recording should be seen as a bow to the Master, a snapshot of the most intimate character, and may perhaps give some small glimpse of an ever-continuing process.

ISABELLE FAUST

Translation: Charles Johnston

“Sei Solo â Violino senza Basso accompagnato”

Johann Sebastian Bach’s cycle of three sonatas and three partitas for solo violin undoubtedly marks a high point in western violin music. These works set new standards in both playing and compositional technique, which have lost none of their relevance over the centuries. Their exceptional nature was already recognised in the eighteenth century, although their artistic significance was variously interpreted. For Bach’s second son Carl Philipp Emanuel, these compositions represented first and foremost a document of his father’s profound knowledge of the idiomatic handling of string instruments, which made them valuable as unique material for study: ‘[J. S. Bach] understood to perfection the possibilities of all stringed instruments. This is evidenced by his solos for the violin and for the violoncello without bass. One of the greatest violinists told me once that he had seen nothing more perfect for becoming a good violinist, and could suggest nothing better for anyone eager to learn, than the said violin solos without bass’ (letter of 1774 to Johann Nikolaus Forkel). Bach’s pupil Johann Philipp Kirnberger, on the other hand, emphasised the works’ achievement in terms of compositional technique. In the first part of his treatise *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (The art of true composition in music, 1771), after commenting on fugues in three and two voices, Kirnberger goes on to discuss works for an unaccompanied melody instrument: ‘It is even more difficult, without the slightest accompaniment, to write a simple melody so harmonically determined that it is impossible to add a voice to it without making mistakes; not to mention the fact that the added voice would be quite unsingable and clumsy. In this style we possess six sonatas for the violin and six for the violoncello, entirely without accompaniment, by J. S. Bach.’ The extraordinary difficulty Bach created for himself, in thus reducing his sonic resources to the bare minimum, was to realise the full harmonic and polyphonic richness of his musical language, without making noticeable concessions, on a melody instrument with only a limited capacity for playing chords or polyphony. This is further confirmed by a remark by Johann Friedrich Reichardt, for whom the mastery demonstrated in the solo violin works shows the composer’s ability to move in his self-imposed chains with the greatest possible freedom and confidence.

In his works for an unaccompanied solo instrument Bach was venturing into a field that had been explored by few composers before him, and whose potential was very far from being exhausted. A possible model of special importance is clearly to be found in the solo suites of Johann Paul von Westhoff (1656-1705). This outstanding violinist was a member of the Dresden court orchestra from 1674 to 1697, and then worked from 1699 until his death as chamber secretary and musician at the court of

Weimar, where the young Bach certainly encountered him during his first period of employment there (1703). Westhoff had already published at his own expense in 1682 a now lost collection of suites entitled *Erstes Dutzend Allemanden, Couranten, Sarabanden & Giquen Violino Solo sonder Passo Continuo auf die neueste Manier mit 2. 3. & 4. Sayten* (A first set of a dozen allemandes, courantes, sarabandes and giques for solo violin without basso continuo, in the latest style, using two, three and four strings [simultaneously]), and in 1696 a further set of six, of which two copies are still extant. Although Westhoff's suites have little in common stylistically with those of Bach, both collections aim to combine polyphonic playing on an unaccompanied violin with the rules of pure composition, and thus to elevate this type of work to the status of high art. But whereas Westhoff achieves this ambition only through a perceptible lessening of harmonic complexity and melodic charm, it seems that the very challenge of the solo medium stimulated Bach to surpass even the harmonic riches of his great organ and keyboard works – perhaps because here the harmonies can merely be suggested by the performer, and truly blossom only in the receptive imagination of an attentive listener. In this respect, Philipp Spitta's reference to the Ciaccona of the Second Partita as a 'triumph of mind over matter' is also a telling description of the whole monumental cycle.

On the evidence of the date on the title page of its autograph fair copy, the cycle of Sonatas and Partitas for violin was finished in 1720, a year in which Bach's life was particularly affected by two events, the death of his first wife Maria Barbara and his unsuccessful application for the post of organist at the Jacobikirche in Hamburg. It has often been asserted that the soli for violin are a musical reflection of these biographical turning points, but there is no extant documentary evidence whatsoever for this. In fact it has not even been established that the cycle was not already fully written out before his wife's death (early July 1720); all we do know is that the paper used for the autograph came from Sankt Joachimsthal in Bohemia,¹ and was certainly not available to Bach before his stay in Carlsbad² (probably from late May to mid-July 1720). But, whatever the truth of the matter, our discouragingly scanty knowledge of Bach as an individual can scarcely be expanded on any sound basis by nitpicking interpretations that ignore musical findings; his music eludes any such superficial biographical approach. Information is just as scarce on the concrete circumstances of the work's genesis and on who may have commissioned it or been intended as its dedicatee. There has been occasional talk of

¹ Modern Jachymov, in the Czech Republic. (Translator's note)

² Modern Karlovy Vary. (Translator's note)

the Dresden Konzertmeister Johann Georg Pisendel, who had been personally acquainted with Bach since 1710; but there is no certainty that the works were planned for him, or even that he knew of them. A notable feature of the autograph is that the *solis* for violin are designated as 'libro primo', which points to the project of a similar series of instrumental cycles, with the Cello Suites BWV 1007-12 being considered the 'libro secondo', whilst the isolated Partita for flute BWV 1013 might possibly form a fragment of a 'libro terzo' which was most likely not taken any further. Bach's discernible intention to fit the violin cycle into a larger creative plan by no means excludes the possibility of a dedication to a specific performer, but it does relativise the significance of the issue.

Similarly, we do not know if some or perhaps even all the pieces have an earlier history that stretches back beyond the year 1720, in which case that date would merely mark the moment in time when Bach assembled them in an autograph fair copy. It has sometimes been surmised that there once existed an autograph from the early Weimar period (before 1714), but on musical grounds alone it is unlikely that the work dates from before 1720. The violin technique plainly appears more mature here than in works that were certainly or very probably written in Weimar, and is comparable to the violin parts in the First and Fourth Brandenburg Concertos and the closing movement of cantata BWV 66a, *Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück* (December 1718; this music has survived as the opening chorus of the Leipzig Easter cantata *Erfreut euch, ihr Herzen* BWV 66). The generous proportions of the movements and the superior mastery of form are also features one associates more with works of the Cöthen period than with the Weimar years. In the final analysis, given these numerous unanswered questions, it is the musical text, transmitted in exemplary fashion by the autograph score, which forms the sole key to understanding the work.

The Partita in D minor (BWV 1004) presents a modified version of the four-movement suite form. The four core movements (Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga), here retained without change, are followed by a monumental Ciaccona which may be ranked with Bach's most impressive creations. The first, second and fourth movements are dominated by a monophonic style characterised by motor rhythms, with the wide-ranging harmonic excursions indicated by broken triads and emphatic top notes. In the Sarabanda (third movement) the double stopping and the rhythm already point forward to the final Ciaccona, so expansive at 257 bars that it is longer than the four preceding movements combined. Here Bach ventured into a type of movement he rarely tackled, which set him an additional challenge because of its unchanging basic four-bar pattern (the harmonisation of a descending tetrachord). In

the course of his systematic exploration and expansion of this exceedingly plain raw material through continuous variation, the composer demands of the performer an incomparable wealth of virtuoso passages, combinations of chords and arpeggios which had never before been thought of in this form. Bach here opened up entirely new dimensions in the technique of the violin, but at the same time, and to an even greater degree, in compositional technique itself.

The Sonata in C major BWV 1005, along with the Ciaccona of BWV 1004, sets the greatest challenge to the performer. From the point of view of compositional technique, too, it is a genuine tour de force. Over a constant gently pulsating rhythm, the initial Adagio stacks sound masses and harmonies on top of one another in a way that one would have thought only a keyboard instrument was capable of achieving. This tendency is pursued in the fugue that follows. The subject, obviously derived from the chorale ‘Komm, heiliger Geist, Herre Gott’, is combined with a descending chromatic countersubject. Within this broadly conceived framework of 354 bars, Bach deploys every imaginable art, including stretto and inversion of the subject and countersubject and diverse sorts of double counterpoint. After a melodious, *galant* Largo, the tension of the complex harmonies is resolved in the breathtaking virtuosity of the Allegro assai.

The Partita in E major BWV 1006 is in a free suite form; with the exception of the Gigue, it seems deliberately to avoid the standard movements of the suite, replacing them with fashionable *galanteries*. It is introduced by the celebrated Preludio, which has been regarded ever since as a touchstone of violinists’ bowing technique. The shimmering sound unfolds in continuous semiquaver figures of arpeggios and runs interspersed with open strings. Bach himself was so fascinated by this composition that he transcribed the violin part for organ in the opening sinfonia of his *Ratswahlkantate* BWV 29 (the cantata marking the election of the Leipzig city council in 1731) and wove it into a newly composed orchestral movement in which he realised in exemplary fashion the sound compressed in the original solo work. The subsequent dance movements also present orchestral characteristics: the Loure with its festive rhythm and suggestion of imitation between upper and lower voices, the Gavotte en Rondeau with its stamping rhythm, the two gracious Menuets and their cheerful melodies, the boisterous Bourrée with its syncopated figures, and finally the light-footed, darting Gigue. Despite the not insignificant technical difficulties it poses for the player, this work is the most accessible in the set.

PETER WOLLNY
Translation: Charles Johnston

*Beim Bachhören wird das Äußere der Musik, der Klang zur
Nichtigkeit, er ist nur noch Gefäß für das Wichtigere*

(nach Paul Hindemith)

Dem Betrachter des Manuskriptes der "Sei Solo" eröffnet sich eine Welt von kalligraphischer Schönheit und Perfektion. Der schwungvolle Federstrich führt uns durch ein Universum purer Ästhetik, ein Kathedralen-ähnliches Gesamtkunstwerk mit Pfeilern, Ornamenten, großartiger Architektur. Bachs Handschrift strahlt Würde und Entschiedenheit aus, ebenso wie pulsierende Lebensfreude. Welcher Anblick von Harmonie und Gleichgewicht!

Und welch schwere Aufgabe, eben dies bei der Aufführung hörbar zu machen! Dem Interpreten stellt sich heute ein enormer Berg von Fragen bei der Auseinandersetzung mit diesem Text, und er scheint mit jeder versuchten Antwort noch zu wachsen, so vielfältig und scheinbar unlösbar sind die Fragen, die sich auftun, und so weit entfernt das Ziel: die Bachsche Perfektion, Komplexität und Energie vereint in absoluter Ausgewogenheit. Das Studium zeitgenössischer Dokumente bezüglich der Aufführungspraxis im 18. Jahrhundert und die jahrzehntelange Erfahrung vieler Kollegen auf diesem Gebiet helfen uns heute bei Entscheidungen wie der Wahl der Instrumente, der Stimmtonhöhe oder der Intonation innerhalb der Tonart. Die Kenntnis der verschiedenen Stile, die auf Bachs Musik Einfluß hatten, der epochenüblich nicht im Text notierten Ausführungsregeln (wie vom Spieler hinzuzufügende Verzierungen), der Tanzcharaktere und ihrer Rhythmisierung ist unerlässlich. Klangrede, Artikulation, Verwendung des Vibratos müssen bedacht werden, nicht zu vergessen die innere Struktur eines jeden Satzes und seine Funktion innerhalb der jeweiligen Sonate oder Partita sowie des gesamten Zyklus. Vor allem aber gilt es, Harmonie und Polyphonie zu erfassen und hörbar zu machen. Bei einem Melodie-Instrument wie der Violine erfordert dies vom Interpreten wie vom Zuhörer höchste geistige Präsenz. (Häufig kann man hier auf 4 Saiten

und mit 4 Fingern nur andeuten, Mehrstimmigkeit und Harmonie müssen im Geiste weitergeführt werden.)

Die Sonaten und Partiten begleiten mich seit meinen musikalischen Anfängen und sind tägliche Grundlage für die Beschäftigung mit der gesamten Violinliteratur. Ihre technischen und geistigen Anforderungen stellen für mich Voraussetzung und Berechtigung für alle Werke dar, die später für dieses Instrument geschrieben wurden.

Die oben genannten Aspekte können vielleicht erahnen lassen, welche umfassende Arbeit und langjährige Erfahrung dieses Repertoire fordert. Aber letztendlich ist die Größe dieser Musik nicht in analytischen Formeln zu begreifen. Auch nach dem Studium all dieser Komponenten steht der Interpret fassungslos und oft auch ratlos vor einem derartigen Meisterwerk. Es scheint mir, als ob hier der Weg das Ziel sei – das ständige Bestreben, dem Unerreichbaren durch unermüdliches Tieferdringen einen Schritt näher zu kommen. Diese Einspielung soll eine Verbeugung vor dem Meister darstellen, eine Momentaufnahme von intimstem Charakter, und sie kann vielleicht einen kleinen Einblick geben in einen immer fortschreitenden Prozess.

ISABELLE FAUST

“Sei Solo â Violino senza Basso accompagnato”

Johann Sebastian Bachs Zyklus von je drei Sonaten und Partiten für Violine solo stellt unbezweifelbar einen Gipfelpunkt der abendländischen Violinmusik dar. Sowohl in spiel- als auch in kompositionstechnischer Hinsicht setzten diese Werke neue Maßstäbe, die über die Zeiten hinweg nichts von ihrer Aktualität eingebüßt haben. Das Exzeptionelle der Kompositionen wurde bereits im 18. Jahrhundert erkannt, wenngleich ihre künstlerische Bedeutung unterschiedlich gewertet wurde. Für den zweitältesten Bach-Sohn Carl Philipp Emanuel bildeten die Werke in erster Linie ein Dokument der tiefen Kenntnisse seines Vaters in der idiomatischen Behandlung von Streichinstrumenten, woraus ihr Wert als einzigartiges Studienmaterial resultiert: “Er verstand die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen. Dies zeugen seine *Soli* für die Violine und für das Violoncell ohne Baß. Einer der größten Geiger sagte mir einmahl, daß er nichts vollkommneres, um ein guter Geiger zu werden, gesehen hätte u. nichts besseres den Lehrbegierigen anrathen könnte, als obengenannte Violinsoli ohne Baß” (Brief an Johann Nikolaus Forkel von 1774). Der Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger hingegen hob vor allem die kompositionstechnische Leistung der Werke hervor. Im ersten Teil seiner Abhandlung *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1771) kommt er nach der Erläuterung von drei- und zweistimmigen Fugen auch auf Werke für ein unbegleitetes Melodieinstrument zu sprechen: “Noch schwerer ist es, ohne die geringste Begleitung, einen einfachen Gesang so harmonisch zu schreiben, daß es nicht möglich sey, eine Stimme ohne Fehler beyzufügen: nicht einmal zu rechnen, daß die hinzugefügte Stimme höchst unsingbar und ungeschickt seyn würde. In dieser Art hat man von J. S. Bach, ohne einiges Accompagnement, 6 Sonaten für die Violin und 6 für das Violoncell.” Die außergewöhnliche Schwierigkeit, der Bach sich bei dieser größtmöglichen Reduzierung der klanglichen Mittel stellte, bestand darin, auf einem Melodieinstrument mit seinen begrenzten Möglichkeiten zu akkordischem und mehrstimmigem Spiel ohne merkliche Abstriche den ganzen harmonischen und polyphonen Reichtum seiner Musiksprache zu realisieren. In diese Richtung zielt auch eine Bemerkung von Johann Friedrich Reichardt, der die in den Violin-Soli demonstrierte Meisterschaft in dem Vermögen des Komponisten erkennt, sich in den selbstauferlegten Ketten mit der größtmöglichen Freiheit und Sicherheit zu bewegen. Mit seinen Werken für ein unbegleitetes Soloinstrument wagte sich Bach an ein Klangmedium, das vor ihm nur wenige Komponisten erkundet hatten und dessen Potential seinerzeit noch nicht einmal annähernd ausgeschöpft war. Besondere Bedeutung als mögliches Vorbild kommt offenbar den Solosuiten von Johann Paul von Westhoff (1656-1705) zu. Dieser herausragende Geiger wirkte von 1674 bis 1697 als

Mitglied der Dresdner Hofkapelle und war von 1699 bis zu seinem Tod als Kammersekretär und Musiker am Weimarer Hof tätig, wo der junge Bach während seiner ersten dortigen Anstellung (1703) gewiss mit ihm zusammentraf. Westhoff hatte bereits 1682 im Selbstverlag eine – heute verschollene – Sammlung von Suiten mit dem Titel “Erstes Dutzend Allemanden, Couranten, Sarabanden & Giquen Violino Solo sonder Passo Continuo auf die neueste Manier mit 2. 3. & 4. Sayten” veröffentlicht und 1696 eine – immerhin in zwei Exemplaren erhaltene – Fortsetzung mit sechs Suiten folgen lassen. Die Suiten Westhoffs weisen in stilistischer Hinsicht zwar kaum Verbindungen mit Bachs Werken auf, doch zielen sie wie jene darauf ab, das mehrstimmige Spiel auf einer unbegleiteten Violine mit den Regeln des reinen Satzes zu verknüpfen und damit diese Art von Komposition in den Bereich der hohen Kunst zu erheben. Während Westhoff dieses Vorhaben jedoch nur um den Preis einer merklichen Reduktion harmonischer Komplexität und melodischer Anmut gelang, scheint es, als hätte gerade die Herausforderung des solistischen Mediums Bach dazu angeregt, den harmonischen Reichtum seiner großen Orgel- und Clavierwerke noch zu übertreffen – vielleicht weil dieser durch den Ausführenden nur angedeutet werden kann und sich so recht erst in der nachvollziehenden Phantasie des aufmerksamen Hörers entfaltet. Philipp Spittas auf die Ciaccona der zweiten Partita bezogenes Wort vom “Triumph des Geistes über die Materie” ist damit eine treffende Charakterisierung des gesamten monumentalen Zyklus.

Der Zyklus der Violinsoli wurde nach Ausweis der auf der Titelseite der autographen Reinschrift zu findenden Datierung 1720 fertiggestellt – in einem Jahr also, in dem Bachs Leben durch zwei Ereignisse besonders geprägt war – durch den Tod seiner ersten Frau Maria Barbara und durch die missglückte Bewerbung um die Organistenstelle an der Hamburger Jakobikirche. Dass Bach diese äußeren biographischen Wendepunkte in seinen Violinsoli musikalisch reflektierte, ist häufig behauptet worden; doch fehlen hierfür jegliche dokumentarische Belege. So ist nicht einmal geklärt, ob die Niederschrift des Zyklus nicht bereits vor dem Tod seiner Frau (Anfang Juli 1720) abgeschlossen war; immerhin wurde für das Autograph Papier aus dem böhmischen Joachimsthal verwendet, das Bach sicherlich erst während seines Aufenthalts in Karlsbad (vermutlich Ende Mai bis Mitte Juli 1720) zur Verfügung stand. Doch wie dem auch sei: Unsere entmutigend geringen Kenntnisse über Bachs Person lassen sich durch spitzfindige, die musikalischen Befunde ignorierende Interpretationen wohl kaum erweitern; seine Musik entzieht sich einer vordergründig biographischen Betrachtungsweise. Über einen konkreten Anlass ist ebenso wenig bekannt wie über einen möglichen Auftraggeber oder Widmungsträger. Verschiedentlich wurde der Name des Dresdner Konzertmeisters Johann Georg Pisendel ins Spiel gebracht, der mit Bach

seit 1710 persönlich bekannt war; ob die Werke jedoch für Pisendel bestimmt waren, ja ob er überhaupt von ihnen wusste, ist nicht gewiss. Bemerkenswert ist die Kennzeichnung des Autographs der Violin-Soli als "Libro Primo", die auf den Plan einer Serie ähnlicher Instrumentalzyklen deutet. Als "Libro Secondo" dürfen die sechs Suiten für Violoncello BWV 1007-1012 gelten, während die einzeln stehende Partita für Flöte BWV 1013 möglicherweise das Bruchstück eines "Libro Terzo" bildet. Die erkennbare Einordnung des Zyklus in einen größeren Schaffensplan schließt die Zueignung an einen konkreten Spieler keineswegs aus, relativiert aber die Bedeutung dieser Frage.

Ebenfalls nicht bekannt ist, ob einzelne oder vielleicht gar sämtliche Werke des Zyklus eine länger zurückreichende Vorgeschichte haben und ob damit die originale Jahreszahl 1720 lediglich den Zeitpunkt markiert, zu dem Bach die Werke in einer autographen Reinschrift zusammenfasste. Verschiedentlich ist die einstige Existenz eines Autographs aus der frühen Weimarer Zeit (vor 1714) vermutet worden, doch ist schon allein aus musikalischer Sicht eine wesentlich vor 1720 angesetzte Entstehungszeit wenig wahrscheinlich. Die Violintechnik erscheint im Vergleich mit sicher oder vermutlich in der Weimarer Zeit entstandenen Werken deutlich reifer und lässt sich eher mit den Violinpartien im ersten und vierten Brandenburgischen Konzert sowie im Schlusssatz der Kantate "Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück" BWV 66a (Dezember 1718; erhalten als Eingangschor der Leipziger Osterkantate BWV 66) vergleichen. Auch die großzügigen Proportionen der Sätze und die überlegene Beherrschung der Form wird man eher mit Bachs Köthener Zeit als mit den Weimarer Jahren in Verbindung bringen. Letztlich bildet der in der autographen Partitur mustergültig überlieferte Notentext den einzigen Schlüssel zum Verständnis der Werke und viele Fragen müssen daher offenbleiben.

Die **Partita in d-moll** (BWV 1004) weist eine modifizierte Anlage der viersätzigen Suitenform auf. Auf die vier unverändert beibehaltenen Stammsätze (Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga) folgt noch eine monumentale Ciaccona, die als eine der eindrucksvollsten Schöpfungen Bachs gelten kann. In den Sätzen 1, 2 und 4 herrscht das einstimmige, durch motorische Impulse geprägte Spiel vor, wobei die großflächige harmonische Entwicklung durch gebrochene Dreiklangslinien und besonders akzentuierte Spitzentöne angedeutet wird. In der Sarabanda (Satz 3) weisen Doppelgriffe und Rhythmus bereits auf die abschließende Ciaccona hin, die in ihrer Ausdehnung (257 Takte) die Summe der vier vorausgehenden Sätze übertrifft. Bach wagte sich hier an einen von ihm nur selten verwendeten Satztyp, der durch sein beständig beibehaltenes viertaktiges Grundmuster (Harmonisierung eines absteigenden Tetrachords) eine ganz besondere Herausforderung bot. Im Zuge seiner systematischen

Auslotung und Erweiterung der recht schlichten Grundsubstanz durch beständige Variation verlangt der Komponist dem Spieler eine unvergleichliche Fülle von virtuosen Passagen, Akkordverbindungen und Arpeggien ab, die in dieser Form niemals zuvor erdacht worden waren. Bach eröffnete hier der Violintechnik, in noch stärkerem Maße aber zugleich auch der Kompositionstechnik, völlig neue Dimensionen.

Die **Sonate in C-dur** (BWV 1005) bildet – neben der Ciaccona – für den Spieler die größte Herausforderung. Auch aus kompositionstechnischer Sicht ist sie eine wahre tour de force. Das einleitende Adagio schichtet zu einem beständig sanft pulsierenden Rhythmus Klangmassen und Harmonien übereinander, wie man sie eigentlich nur einem Tasteninstrument zugetraut hätte. Diese Tendenz setzt sich in der anschließenden Fuge fort. Das Thema, offenbar abgeleitet von dem Choral “Komm, heiliger Geist, Herre Gott”, wird mit einem chromatisch absteigenden Kontrasubjekt kombiniert. In dem weitgespannten Rahmen von 354 Takten entfaltet Bach alle nur erdenklichen Künste, einschließlich der Engführung und der Umkehrung von Thema und Kontrasubjekt sowie verschiedenen Arten des doppelten Kontrapunkts. Nach einem melodiösen und galanten Largo löst sich die Spannung der komplexen Harmonien im Allegro assai in atemberaubende Virtuosität auf.

Die **Partita in E-dur** (BWV 1006) weist eine freie Suitenform auf; sie scheint die Stammsätze – mit Ausnahme der Gigue – bewusst zu vermeiden und ersetzt sie durch modische Galanterien. Eingeleitet wird sie durch das berühmte Preludio, das seit jeher als ein Prüfstein der geigerischen Bogentechnik gilt. Der schillernde Klang dieses Paradestücks entfaltet sich in kontinuierlichen Sechzehntelfiguren der mit leeren Saiten durchsetzten Akkordbrechungen und Läufe. Bach selbst war von dieser Komposition derart fasziniert, dass er den Violinpart für den Einleitungssatz seiner Ratswahlkantate BWV 29 (1731) auf die Orgel übertrug und in einen neukomponierten Orchestersatz einwob, in dem der im Solowerk komprimierte Klang exemplarisch realisiert wird. Orchesterale Qualitäten weisen auch die anschließenden Tanzsätze auf: die Loure mit ihrem feierlichen Rhythmus und einer angedeuteten Imitation zwischen Ober- und Unterstimme, die Gavotte en Rondeau mit ihrem stampfenden Rhythmus, die beiden graziösen Menuette mit ihrer heiteren Melodik, die wilde Bourrée mit ihren synkopischen Figuren und schließlich die leichtfüßig dahinhuschende Gigue. Trotz der nicht zu unterschätzenden spieltechnischen Schwierigkeit handelt es sich hier um das eingängigste Werk der Serie.

PETER WOLLNY



ISABELLE FAUST se produit depuis longtemps avec les plus grands orchestres du monde : la Philharmonie de Berlin, la Philharmonie de Munich, l'Orchestre de Paris, le Boston Symphony Orchestra, le BBC Symphony Orchestra et le Mahler Chamber Orchestra, sous la direction de Claudio Abbado, Giovanni Antonini, Jiří Bělohlávek, Daniel Harding, Marek Janowski, Mariss Jansons, Philippe Jordan ou encore Sakari Oramo.

Sans jamais cesser de se produire dans le répertoire classique et romantique, Isabelle Faust défend également les grandes œuvres du xx^e siècle de Feldman, Jolivet, Ligeti, Nono, Scelsi, et s'est illustrée dans de nombreuses créations, d'Olivier Messiaen ou Werner Egk à Jörg Widmann. En 2009, elle a joué pour la première fois des compositions de Thomas Larcher et Michael Jarrell qui lui étaient dédiées. Interprète de musique de chambre, Isabelle Faust a réalisé de nombreux enregistrements pour harmonia mundi avec son partenaire Alexander Melnikov.

Très bien accueillis par la presse, ses enregistrements ont été maintes fois primés (Diapason d'Or, Choc de Classica, Gramophone Award).

Isabelle Faust joue le Stradivarius "Belle au bois dormant" de 1704, gracieusement prêté par la L-Bank Baden-Württemberg.

ISABELLE FAUST appears with some of the world's finest orchestras, including the Münchner Philharmoniker, Orchestre de Paris, Boston Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, and Mahler Chamber Orchestra, under such conductors as Claudio Abbado, Giovanni Antonini, Jiří Bělohlávek, Daniel Harding, Marek Janowski, Mariss Jansons, Philippe Jordan, and Sakari Oramo. In 2009 she made her debut with the Berlin Philharmonic.

Whilst not neglecting the classical and romantic repertoire, Isabelle Faust is a noted interpreter of the great twentieth-century works of Feldman, Jolivet, Ligeti, Nono, and Scelsi. She has premiered pieces by such composers as Olivier Messiaen, Werner Egk or Jörg Widmann, and works dedicated to her by the composers Thomas Larcher and Michael Jarrell (2009).

Isabelle Faust has made several recordings of chamber music for harmonia mundi with her partner Alexander Melnikov. Many of her critically acclaimed CDs have won prizes, including the Diapason d'Or, the 'Choc de Classica' and the Gramophone Award.

Isabelle Faust plays the 'Sleeping Beauty' Stradivarius of 1704, kindly loaned to her by the L-Bank Baden-Württemberg.

ISABELLE FAUST tritt als Konzertsolistin in der ganzen Welt mit den berühmtesten Orchestern auf: Berliner Philharmoniker (seit 2009), Münchner Philharmoniker, Orchestre de Paris, Boston Symphony Orchestra, BBC-Orchestern und Mahler Chamber Orchestra, unter der Leitung von Claudio Abbado, Giovanni Antonini, Jiří Bělohlávek, Daniel Harding, Marek Janowski, Mariss Jansons, Philippe Jordan und Sakari Oramo.

Neben dem klassischen und romantischen Repertoire, widmet sich Isabelle Faust auch den großen Werken des 20. Jahrhunderts, u.A. von Feldman, Jolivet, Ligeti, Nono, Scelsi. Sie spielte die Uraufführungen der Werke von Komponisten wie Werner Egk, Messiaen oder Jörg Widmann, und ihr gewidmete Werke von Thomas Larcher und Michael Jarrell (2009).

Als Kammermusikerin hat sie mehrere CDs mit ihrem Duopartner Alexander Melnikov aufgenommen. Ihre Aufnahmen wurden von der internationalen Presse gefeiert (Diapason d'Or, Choc de Classica, Gramophone Award).

Isabelle Faust spielt die Stradivarius "Dornröschen" von 1704, die ihr freundlicherweise von der L-Bank Baden-Württemberg zur Verfügung gestellt wird.

Isabelle Faust / sélection discographique

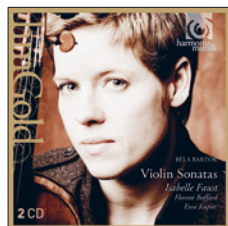
Disponible également en téléchargement / Also available for download

BÉLA BARTÓK

Sonates pour violon et piano

Rhapsodie, Danses populaires roumaines
Avec Florent Boffard & Ewa Kupiec, piano
2 CD HMG 508334.35

June 2010



LUDWIG VAN BEETHOVEN

Concerto pour violon

Sonate "À Kreutzer"

Avec Alexander Melnikov, piano
The Prague Philharmonia, dir. Jiří Bělohlávek
CD HMC 901944



Intégrale des sonates pour piano et violon

Avec Alexander Melnikov, piano
3 CD + DVD HMC 902025.27

JOHANNES BRAHMS

Trio pour cor, violon et piano op.40

Sonate pour violon et piano op.78

7 Fantasiens op.116

Avec Teunis van der Zwart, cor
Alexander Melnikov, piano
CD HMC 901981

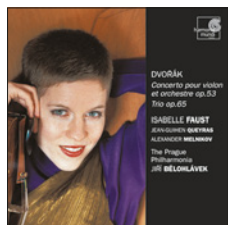


ANTONÍN DVOŘÁK

Concerto pour violon et orchestre op.53

Trio op.65

The Prague Philharmonia, dir. Jiří Bělohlávek
Avec Alexander Melnikov, piano
et Jean-Guihen Queyras, violoncelle
CD HMC 901833



Trio "Dumky" op.90

Avec Alexander Melnikov, piano
et Jean-Guihen Queyras, violoncelle
CD HMC 901867



ANDRÉ JOLIVET

Concerto pour violon et orchestre

Chausson : Poème op.25
Deutsches Symphonie-Orchester Berlin
dir. Marko Letonja
CD HMC 901925



BOHUSLAV MARTINŮ

Concerto pour violon et orchestre n°2

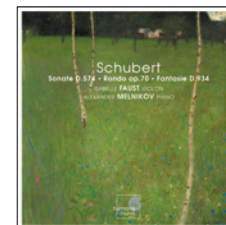
The Prague Philharmonia
dir. Jiří Bělohlávek
CD HMC 901951



FRANZ SCHUBERT

Duos pour piano et violon

Sonate D.574, Rondo D.895, Fantasia D.934
Avec Alexander Melnikov, piano
CD HMC 901870



GABRIEL FAURÉ

Sonates pour violon et piano

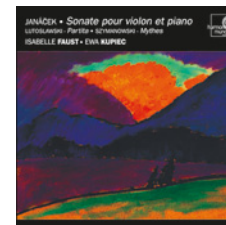
Avec Florent Boffard, piano
CD HMA 1951741



LEOŠ JANÁČEK

Sonate pour violon et piano en la mineur

Lutoslavski : Partita
Szymanowski : Mythes
Avec Ewa Kupiec, piano
Téléchargement seulement



Mas de Vert, F-13200 Arles © 2010
Enregistrement septembre 2009, Teldex Studio Berlin
Direction artistique : Martin Sauer
Prise de son : Tobias Lehmann - Montage : Philipp Knop, Julian Schwenkner, Teldex Studio
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Photos Isabelle Faust : Felix Broede
Maquette Atelier harmonia mundi
Imprimé en Italie

harmoniamundi.com

HMC 902059



“Für meine Mutter” – I. F.