

A woman with dark hair in a bun, wearing a black ruffled dress, is shown in profile. Behind her is a large, expressive black brushstroke on a light background.

J.S. BACH

SONATES & PARTITAS
BWV 1001 – 1006

**AMANDINE
BEYER**

VIOLON

J.S. BACH (1685-1750)

DISQUE 1 :

PARTITA BWV 1002

1 ALLEMANDA	5'43
2 DOUBLE	2'49
3 CORRENTE	2'46
4 DOUBLE. PRESTO	3'31
5 SARABANDE	3'52
6 DOUBLE	2'47
7 TEMPO DI BOREA	3'00
8 DOUBLE	3'10

SONATA BWV 1003

9 GRAVE	4'03
10 FUGA	8'28
11 ANDANTE	5'43
12 ALLEGRO	6'03

PARTITA BWV 1004

13 ALLEMANDA	4'25
14 CORRENTE	2'16
15 SARABANDA	3'48
16 GIGA	4'14
17 CIACCONA	12'50

AMANDINE BEYER

VIOLON

VIOLON BAROQUE DE PIERRE JAQUIER 1996,
ARCHET D'EDUARDO GORR 2000

DISQUE 2 :

SONATA BWV 1005

1 ADAGIO	3'51
2 FUGA	10'24
3 LARGO	3'08
4 ALLEGRO ASSAI	4'31

SONATA BWV 1001

5 ADAGIO	3'52
6 FUGA. ALLEGRO	5'25
7 SICILIANA	2'50
8 PRESTO	3'26

PARTITA BWV 1006

9 PRELUDIO	3'43
10 LOURE	4'03
11 GAVOTTE EN RONDEAUX	2'48
12 MENUET I & MENUET II	3'56
13 BOURÉE	1'20
14 GIGUE	1'58

J.G. PISENDEL (1687-1755)

SONATA A VIOLINO SOLO SENZA BASSO

15 []	2'45
16 ALLEGRO	4'32
17 GIGA	3'53
18 VARIATIONE	4'42



ZZZ



Les italiens ont tendance à pécher par négligence, et les Allemands par complication, car la musique, pour les premiers, semble un jeu, et pour les seconds, un travail. Les italiens n'ont sans doute pas leur pareil pour badiner avec grâce, de même que les Allemands détiennent seuls le pouvoir de rendre l'effort agréable.

Charles Burney.

Faut-il encore dresser un monument en honneur aux *sonates et partitas* de Bach? Le lexique des superlatifs et du gigantesque est galvaudé depuis longtemps, et, en dépit de nouvelles découvertes qui dévoileraient des domaines supérieurs aux “monts”, “océans”, “pinacles”, “nues”, “éternités”, et autres “Titans”, il semble bien superflu d’entreprendre la ciselure d’un nouveau bloc de marbre. Ou de granite: la consécration “universelle” de ces six pièces ne remontant finalement qu’au XX^e siècle.

En effet, les *sonates et partitas* passèrent pratiquement inaperçues à l’époque de leur composition, et si quelques *grands* musiciens du XIX^e siècle les remarquèrent, ce fut aussi pour les affubler de l’indispensable accompagnement du piano. On sait également que l’une des sources fondamentales de ces compositions a été sauvée in extremis d’un tas de paperasses destinées à servir d’emballage dans une crèmerie de Saint-Pétersbourg. D’ailleurs, vu que la page de titre autographe présente le recueil comme un “*libro primo*”, il n’est pas à exclure qu’un deuxième livre (voire un troisième et même un quatrième !) ait vraiment pu disparaître en attisant un poêle, ou en épongeant quelque épanchement liquide. Fonctions que le patrimoine musical préclassique avait coutume de remplir.

Bach a copié de façon calligraphique ce recueil en 1720, date qu’il indique sur la page de titre du manuscrit et qui correspond à l’époque où il était en service à Köthen. Si l’on adhère à l’hypothèse de certains spécialistes qui voient dans la *Ciaccona* de la partita en ré mineur un *tombeau* composé à la mémoire de Maria Barbara (la première femme du musicien, décédée le 7 Juillet 1720), la copie aurait pu avoir lieu pendant l’été 1720 (il est tout de même étrange qu’aucune allusion à un lien si intense ne se trouve ni sur la partition, ni dans la musique, et que la partita serait bien plus courte que ses semblables si elle était amputée de cet ultime mouvement).

Les origines des *sonates et partitas* ont également motivé plusieurs hypothèses. D’abord, la rencontre à Weimar, en 1709, entre Bach et le violoniste Johann Georg Pisendel, futur Konzertmeister de l’orchestre de Dresde, élève de Vivaldi à Venise en 1716-17, considéré désormais comme le violoniste virtuose allemand par excellence de la première moitié du XVIII^e siècle. On aime croire que la rencontre entre deux personnalités emblématiques se solde nécessairement par un témoignage remarquable. Quoi qu’il en soit, Pisendel possédait apparemment, d’après un catalogue, une copie des *sonates et partitas*, et sa sonate pour

violon seul (enregistrée sur ce disque), constitue certainement le premier hommage de l'Histoire à ces compositions.

On met aussi en évidence que l'orgue de l'église St Jakob à Köthen était en piteux état (la chapelle de la cour était calviniste); Bach aurait donc destiné ses inspirations contrapuntiques à d'autres instruments. Enfin, les *sonates et partitas* sont souvent considérées comme une résonance directe aux *partitas* pour violon seul de Johann Paul Westhoff. Si le rapport paraît évident, il faut tout de même le nuancer: le jeu contrapuntique sur le violon seul était si caractéristique de l'école allemande que Bach aura été initié à cette pratique par bien d'autres voies que par les seules oeuvres de Westhoff.

En résumé, rien n'est moins clair que les circonstances de composition des *sonates et partitas*, qui peuvent d'ailleurs avoir vu le jour à des époques différentes. De plus, leur instrumentation, ainsi que leurs formes (sonates en quatre mouvements selon la tradition de Corelli, et partitas en forme de suites de danse) n'ont, remises dans leur contexte, rien d'exceptionnel.

En vérité, au delà du contrepoint élaboré de ces pièces, de leur subtilité harmonique, de l'envergure de leurs développements motiviques et thématiques (tout à fait remarquables et probablement incomparables, mais qui s'inscrivent finalement en droite ligne de l'école traditionnelle allemande), ce qui distingue avant tout les *sonates et partitas*, c'est la façon que Bach a d'utiliser le violon. Si les pièces pour violon seul de Matteis, Biber, Westhoff, et de Pisendel, font toutes appel à une virtuosité *violonistique* d'avant-garde, Bach compose ici *théoriquement* et non *pratiquement* pour l'instrument. Le violon, instrument roi de l'époque qui avait déjà supplanté l'orgue en Allemagne au travers de l'invasion des concertos italiens, est projeté dans un monde qui n'est pas le sien: il doit se réinventer, passer du rôle d'inspirateur à celui d'exécuteur. En bref, il est frustré. Et volontairement, car Bach, bon violoniste, sait parfaitement écrire *pour* le violon.

La frustration ne se limite pas au seul aspect technique, elle est aussi musicale: en raison des limites harmoniques de l'instrument, le contrepoint des fugues et l'harmonie des accords ne peuvent être complets, les oeuvres se présentent d'emblée comme d'inévitables esquisses (ce qui est clairement mis en évidence par les transcriptions que Bach a faites de certains de leurs mouvements pour le clavier ou le luth). Bach complique même cette difficulté

idiomatique en utilisant nombre d'articulations malhabiles, parfois contradictoires. Il trompe également avec ses caprices motiviques, ou basés sur des danses, qui devraient a priori ramener l'instrument sur son propre terrain: leurs développements, leurs extensions, leurs appuis complexes et ambigus, parfois *gratuitement* compliqués (on pense à ce bariolage au coup d'archet à *l'envers* dans le prélude de la troisième partita), les transforment en un défi d'endurance où la brillance du violon devient un handicap aussi physique que psychologique. Même la nature mélodique du violon n'est pas épargnée; à cet égard, l'*Andante* de la deuxième sonate frise le sadisme: le mouvement offre au violon une mélodie cantabile, mais l'oblige à s'accompagner simultanément avec des croches obstinées. Ces dernières, antithèses de la souplesse mélodique, enchaînent (ou provoquent?) l'aspiration à la liberté expressive, et deviennent donc musicalement *prioritaires*. Notons que Brahms, en transcrivant la *Ciaccona* au piano pour la seule main gauche, comprend combien son aspect frustratoire est fondamental, qu'il conditionne entièrement sa lecture.

Face à ce casse tête général, l'interprète doit accepter de trouver plus de compromis que de solutions. Bach joue-t-il avec les mots quand il intitule le recueil "*Sei Solo*" ("tu es seul") au lieu de "*Sei Soli*" ("six solos")? Cherche-t-il à avertir qu'il ne peut venir en aide à personne, que l'isolement est inévitable, qu'aucun principe n'est valable s'il ne provient de la conviction personnelle? L'introspection créative, résultante de la frustration, est certainement le deuxième aspect fondamental de ces pièces; d'ailleurs le plaisir d'assister à leur interprétation tient certainement un peu du voyeurisme, de l'émotion à violer un moment d'intimité.

Toutefois, il faut certainement se garder de considérer les *sonates et partitas* sous la seule emprise du sérieux. On y trouve d'ailleurs de la provocation, de la dérision et de l'humour: il suffit de rappeler que la fugue de la sonate en do majeur est la plus longue qu'a composée Bach, ou de mettre en valeur le thème populaire et pompeux de la *Gavotte en rondeaux*, et notamment sa conclusion, qui ponctue le docte développement thématique par un profond salut pantomime. Que penser également de la clôture du recueil? Cette courte gigue simple et fluide, qui peut se jouer *comme cela vient* d'un bout à l'autre, sans une seule double corde! Le musicien demanderait-il pardon pour ses élucubrations antérieures? recommanderait-il de ne pas les prendre avec trop de gravité? Voudrait-il conclure que l'effort, le doute et la réflexion mènent à la clarté?

A priori, le masochisme aspire au plaisir. Et c'est certainement dans ce but que Bach bâtit d'aussi gigantesques échafaudages: afin de contempler du plus haut possible ce qu'il sent mais ne peut comprendre. A l'instar de *L'Art de la fugue*, "inachevé", la force principale des *sonates et partitas* correspond à leur non-dit. Elles mettent en valeur la limite du langage dans le domaine de l'expression, la limite de l'intelligence dans le domaine du savoir, et présentent l'humilité, le recueillement, la réflexion, l'effort, la foi, l'esprit puis finalement la transe, la sensibilité, l'imagination comme les moyens qui transcendent cet état intolérable. Bach est avant tout un poète! Sa science, qui aveugle et paralyse si souvent l'analyse moderne, n'est que le trompe l'œil de la fragilité de l'homme, de son impuissance. C'est une porte ouverte, un tremplin vers un domaine insaisissable ; aussi développée et solide soit elle, elle reste vouée à un inévitable fracas. Et c'est justement là, quand le *Kantor* se sait vaincu, que le monument s'écroule, que tout commence.

Olivier Fourés

ZZT
110
902

SENZA BASSO

LES ŒUVRES POUR VIOLON SOLO DE J. S. BACH ET J. G. PISENDEL

ZZT
110
902

Dans la vie d'une violoniste – et plus encore si sa spécialité est le violon baroque –, les Sonates et Partitas de J. S. Bach représentent un des piliers central du répertoire. Sans cesse, on les retrouve sur notre chemin: on les travaille beaucoup quand on est étudiante, on les joue parfois en concert (moins que d'autres œuvres cependant!), on réfléchit avec nos professeurs, puis nos élèves, sur les nombreux problèmes techniques qu'elles nous « offrent », et peut-être un jour, quand on a interprété beaucoup d'autres pièces de styles et d'époques différentes, et que la musique de Bach, grâce à toutes les expériences antérieures, arrive à nos oreilles et notre cerveau d'une façon plus naturelle et sensible, on en vient à penser à les enregistrer. Et là tout de suite, devant cette perspective très stimulante, de nouveaux doutes nous assaillent. En effet, si certaines œuvres du répertoire violonistique, même complexes, mûrissent par elles-mêmes et nous donnent parfois un sentiment de maîtrise et de confiance, il en va autrement pour moi avec les œuvres pour violon seul de Bach. Elles sont et resteront toute ma vie un « work in progress », un chef d'œuvre dont l'interprétation momentanée (en concert) ou fixée (au disque), n'est que le témoignage d'un état des lieux: radiographie provisoire de ma compréhension, de mes capacités intellectuelles, sensibles et techniques, à concilier une lecture fidèle avec le goût du risque, assuré par la technique chin-off et les cordes en boyaux!...

Ces Sonates et Partitas ont toujours été entourées d'un certain halo de mystère. A côté d'un bon nombre de copies du XVIIIème siècle – avec quelques petites différences entre elles –, on trouve le merveilleux manuscrit autographe de Bach daté de 1720, disparu pendant plus de 130 ans. Ce manuscrit est intitulé « Sei solo a violino senza basso accompagnato ». Ce « Sei solo » (que l'on pourrait traduire littéralement par « tu es seul »!) est selon moi une sorte de déclaration de principes : le violoniste se retrouve seul avec son petit instrument à quatre cordes, pour aborder un répertoire qui semble avoir été conçu pour un grand orgue d'église, avec ses spectaculaires fugues à quatre voix et ses harmonies plantureuses. D'après J. F. Agricola, Bach jouait souvent ces pièces au clavier, ajoutant les harmonies

« nécessaires »!!! Nous en avons pour preuve les transcriptions de Bach pour orgue (par exemple celle de la fugue en Sol mineur, ici en Ré mineur, où les divertissements revêtent une nouvelle couleur vraiment extraordinaire), ou clavecin (cf. l'Adagio de la sonate en Do Majeur, avec un contrepoids rythmique d'une force irrésistible que j'étais loin d'envisager quand je ne connaissais que la version pour violon!)...

Souvent les œuvres de Bach ont eu un premier interprète connu: un virtuose de passage dans une de ses villes de résidence; un de ses fils ou élèves avec un propos pédagogique, ou le plus souvent lui-même. C'est C. P. E. Bach qui nous raconte que son père jouait encore du violon à un âge avancé, avec «un beau son et une justesse parfaite». Serait-il le propre destinataire de ces pièces magnifiques? Les exigences techniques extrêmes de cette musique ne nous font pas penser simplement à un «bon violoniste», mais plutôt à un virtuose de cet instrument. Alors dans ce cas-là, le candidat par excellence serait J. G. Pisendel, le violoniste allemand le plus connu de sa génération. En fait on sait que Pisendel possédait une copie manuscrite de ces œuvres, et sans doute pour un musicien comme lui, fasciné par les défis, cette musique a dû être une source continue de bonheur. Bach lui-même a sûrement dû écouter les interprétations de Pisendel, car ils se sont rencontrés à Weimar, et ses capacités ont dû également l'inspirer pour de nouvelles audaces dans la composition de ses Sonates et Partitas. C'est pour cette raison que j'ai trouvé intéressant de rajouter cette sonate du violoniste virtuose, d'un langage beaucoup plus proche de l'instrument, et dont le lyrisme et les embûches techniques (certainement parfaitement adaptées à la main du compositeur-interprète) me font penser à une version baroque des Sonates d'Eugène Ysaÿe... Je crois qu'il n'est pas téméraire d'affirmer que le talent de Pisendel est au cœur du processus qui a fait germer une œuvre qui dépasse l'entendement.

Amandine Beyer 2011

JSB-JGP

AB





The Italians are apt to be too negligent, and the Germans too elaborate; in so much, that music, if I may hazard the thought, seems play to the Italians, and work to the Germans. The Italians are perhaps the only people on the globe who can trifle with grace, as the Germans only have the power to render even labour pleasing.

Charles Burney

-Must one erect yet another monument in honour of the Sonatas and Partitas of Bach? The lexicon of the superlative and the gigantesque has long grown hackneyed, and whatever putative new discoveries might reveal domains superior even to the all too familiar 'mountains', 'oceans', 'pinnacles', 'skies', 'eternities', 'Titans' and so forth, it seems thoroughly superfluous to set about carving a new block of marble. Or perhaps of granite, since the 'universal' consecration of these six pieces finally dates back no further than the twentieth century.

In fact, the Sonatas and Partitas went practically unnoticed at the period of their composition, and although some 'great' musicians of the nineteenth century did pay them some heed, it was to rig them out with the indispensable piano accompaniment. We also know that one of the basic sources for these compositions was saved *in extremis* from a pile of waste paper intended to serve as wrapping in a St Petersburg dairy. Indeed, given that the title page of the autograph presents the set as a 'libro primo', it is not to be excluded that a second book (and why not a third, or even a fourth?) actually did vanish stoking a stove or wiping away some liquid spillage. The pre-Classical musical patrimony was accustomed to performing such functions.

Bach made a calligraphic copy of this set in 1720; the date is marked on the title page of the manuscript and corresponds to the period when he was in service in Cöthen. If one accepts the hypothesis of certain specialists who see in the Ciaccona of the Partita in D minor a *tombeau* written in memory of Maria Barbara, the composer's first wife, who died on 7 July 1720, the copy might have been made in the summer of 1720 (nevertheless, it is strange that no allusion to so emotionally intense a connection is to be found in either the score or the music, and odd that the partita would be much shorter than the others if it were shorn of this last movement).

The origins of the Sonatas and Partitas have given rise to several hypotheses. First of all there is the encounter at Weimar, in 1709, between Bach and the violinist Johann Georg Pisendel, future Konzertmeister of the Dresden court orchestra and pupil of Vivaldi in Venice in 1716-17, now considered to be the German virtuoso violinist par excellence of the first half of the eighteenth century. There are scholars who like to think that the meeting of two emblematic personalities must necessarily produce such a remarkable legacy. But whether it did so or not, we do know from a catalogue that Pisendel apparently owned a copy of the Sonatas and

Partitas, and his Sonata for solo violin (recorded on this disc) certainly constitutes the earliest homage in history to these compositions.

It has also been pointed out that the organ of the Jakobikirche in Cöthen was in lamentable condition (the court chapel was Calvinist), which is alleged to have prompted Bach to direct his contrapuntal inspirations towards other instruments. And, finally, the Sonatas and Partitas are often considered as a direct echo of the Partitas for solo violin of Johann Paul Westhoff. Although the relationship seems evident, it needs nevertheless to be qualified: contrapuntal playing on the solo violin was so characteristic of the German school that Bach would have been introduced to the practice by many other channels than Westhoff's works alone.

In sum, nothing is less clear than the circumstances of composition of the Sonatas and Partitas, which indeed may even have come into existence at different times. What is more, their instrumentation and their form (four-movement sonatas in the Corellian tradition, and partitas in the form of dance suites), when placed in their context, have nothing exceptional about them.

If truth be told, beyond the elaborate counterpoint of these pieces, their harmonic subtlety, the scale of their motivic and thematic developments (wholly remarkable and probably incomparable, but which in the end take their place in the line of descent from the traditional German school), what sets the Sonatas and Partitas apart is above all else the way Bach employs the violin. While the pieces for solo violin of Matteis, Biber, Westhoff and Pisendel all call for an avant-garde *violinistic* virtuosity, Bach here composes for the instrument *theoretically* and not *practically*. The violin, the supreme instrument of its period, which had already supplanted the organ in Germany in the wake of the invasion of Italian concertos, is projected into a world where it does not belong: it must reinvent itself, exchange the role of inspiration for that of execution. In short, it is frustrated. And deliberately so, for Bach was a competent violinist and knew perfectly well how to write *for* the violin.

The frustration is not limited merely to the technical aspect, it is also musical: owing to the harmonic limitations of the instrument, the counterpoint of the fugues and harmony of the chords cannot be complete, so that the works inevitably appear from the start as sketches (something clearly brought out by the keyboard or lute transcriptions Bach made of certain movements). Bach even compounds this difficulty of idiom by using a number of awkward and

sometimes contradictory articulations. He also deceives us with his caprices, whether motivic or based on dances, which ought a priori to bring the instrument back onto home ground: their developments, their extensions, their complex and ambiguous bowings, sometimes *gratuitously* complicated (one thinks of the bariolage with *inverted* bowstrokes in the Preludio of the Third Partita), turns them into an endurance test in which the brilliance of the violin becomes a handicap as much physical as psychological. Even the melodic nature of the violin is not spared. In this respect, the Andante of the Second Sonata borders on sadism: the movement offers the violin a cantabile melody, but obliges it simultaneously to accompany itself with ostinato quavers. The latter, the very antithesis of melodic flexibility, bind in their chains (or provoke?) the aspiration to expressive freedom, and thus assume musical priority. One notes how Brahms, in transcribing the Ciaccona for piano left hand alone, understands that the aspect of frustration is basic to it, that it wholly conditions our reading of it.

Faced with this generalised puzzle, performers must accept that they will find more compromises than solutions. Was Bach playing with words when he entitled the set 'Sei Solo' ('you're alone') instead of 'Sei Soli' ('six solos')? Was he trying to warn us that he can help no one, that isolation is inevitable, that no principle is valid if it does not spring from personal conviction? Creative introspection stemming from frustration is certainly the second fundamental aspect of these pieces; indeed, the pleasure we derive from being present at a performance of them certainly has an element of voyeurism, of the thrill we feel at violating a moment of intimacy.

All the same, we should certainly take care not to see the Sonatas and Partitas in an exclusively serious light. And provocation, derision and humour are indeed to be found in them: one need only recall that the fugue of the Sonata in C major is the longest Bach ever composed, or point out the popular-sounding, pompous theme of the Gavotte en rondeau (Third Partita), and notably its conclusion, which brings the learned thematic development to an end with a deep pantomime bow. And what is one to think of the final piece of the set? That brief Gigue, simple and fluid, which can be played *as it comes* from start to finish, without one double stop! Could this be the composer begging our pardon for the wild imaginings that have gone before? Or recommending that we should not take them too seriously? Does he wish to draw the conclusion that effort, doubt and reflection lead to enlightenment?

A priori, masochism aspires to pleasure. And it is certainly with that aim that Bach builds such

gigantic scaffoldings: in order to contemplate from as great a height as possible what he senses but cannot comprehend. As with the 'unfinished' *Art of Fugue*, the principal strength of the Sonatas and Partitas lies in what they do not say. They emphasise the limits of language in the realm of expression, the limits of intelligence in the realm of knowledge, and present humility, meditation, reflection, effort, faith, the spirit, then finally trance, sensibility, imagination as the means which transcend this intolerable state. Bach is above all a poet! His learning, which so often blinds and paralyses modern analysis, is merely the *trompe l'oeil* concealing the fragility, the powerlessness of the man. It is an open door, a springboard to an elusive domain; however highly developed and solid that learning may be, it is still inevitably destined to come crashing down. And it is precisely at that point, when the Kantor knows he is beaten and the monument collapses, that everything begins.

Olivier Fourés

Translation: Charles Johnston

ZZT
110
902

SENZA BASSO

THE SOLO VIOLIN WORKS OF J. S. BACH AND J. G. PISENDEL

ZZT

110

902

In the life of any violinist – all the more so if his or her speciality is the Baroque violin – the Sonatas and Partitas of J. S. Bach represent one of the central pillars of the repertoire. We constantly find them on our path: we practise them a lot when we're students; we sometimes play them in concert (though less often than other works!); we think about the numerous technical problems they have to offer, with our teachers then later with our pupils; and perhaps one day, when we've performed a great many other pieces of different periods and styles, and once Bach's music, thanks to all our earlier experiences, reaches our ears and brains in a more natural and sensitive way, we start thinking of recording them. And then, right away, with that highly stimulating prospect before us, new doubts assail us. For if certain works in the violin repertoire, even complex ones, seem to ripen by themselves and sometimes give us a feeling of control and confidence, I must say that for me things are quite different with the works for solo violin of Bach. They are and will remain all my life a 'work in progress', a masterpiece of which my interpretation, ephemeral (in concert) or fixed (on disc), is no more than an expression of how things stand currently, a provisional X-ray of my understanding, of my intellectual, sensory and technical ability to reconcile a faithful reading of the work with a taste for taking risks – which as always is catered for by the chin-off technique and the gut strings!

The Sonatas and Partitas have always been surrounded by a certain aura of mystery. Alongside a fair number of eighteenth-century copies – with some small differences between them – we can now consult Bach's wonderful autograph dated 1720, which had vanished for more than 130 years. This manuscript is entitled 'Sei solo a violino senza basso accompagnato'. In my view, that 'Sei solo' (which could be translated literally as 'you're alone'!) is a sort of declaration of principles: the violinist finds him/herself alone with his/her little four-stringed instrument to confront a repertoire which seems to have been conceived for a large church organ, with its spectacular four-part fugues and its lush harmonies. According to J. F. Agricola, Bach often played these pieces at the keyboard, adding the

‘necessary’ harmonies! We have proof of this in Bach’s transcriptions for organ (such as that of the Fugue in G minor, transposed into D minor, where the episodes take on a new and truly extraordinary colour) or harpsichord (see the Adagio of the Sonata in C Major, with a rhythmic counterweight of an irresistible force I was far from imagining when I only knew the version for violin!).

Bach’s works frequently had a first performer who is known to us: a virtuoso passing through one of his places of residence; one of his sons or pupils, with an underlying pedagogical purpose; or, most often, the composer himself. It is C. P. E. Bach who tells us that his father still played the violin at an advanced age, with ‘fine tone and perfect intonation’. Could he have written these magnificent pieces for his own use? But the extreme technical demands of this music suggest not simply a ‘good violinist’, but rather a virtuoso of the instrument. In that case, the candidate par excellence would be J. G. Pisendel, the best-known German violinist of his generation. In fact, we know that Pisendel owned a manuscript copy of these works, and for a musician like him, fascinated by challenges, this music was doubtless a constant source of delight. Bach himself must surely have listened to Pisendel’s playing, for they met in Weimar, and his abilities must also have spurred Bach on to new strokes of daring in the composition of his Sonatas and Partitas. That’s why I thought it was an interesting idea to add the Sonata by this virtuoso violinist, written in a language much closer to the instrument’s idiom, and whose lyricism and technical pitfalls (certainly perfectly suited to the hand of the composer-performer) suggest to me a Baroque version of the Sonatas of Eugène Ysaÿe. I don’t think it’s rash to assert that Pisendel’s talent must have been central to the process which produced this work that surpasses our understanding.

Amandine Beyer, 2011

Translation: Charles Johnston

ZZT
110
902

ENREGISTRÉ À L'HEURE BLEUE À LA CHAUX-DE-FONDS
DU 19 AU 21 DÉCEMBRE 2010 ET DU 2 AU 5 FÉVRIER 2011
PRISE DE SON, DIRECTION ARTISTIQUE, MONTAGE: MARKUS HEILAND, TRITONUS
ARTWORK BY ELEMENT-S :
PHOTO, BENJAMIN DE DIESBACH - GRAPHISME, JÉRÔME WITZ

ARTIST MANAGEMENT :

SAMUEL GONZALEZ

+33 (0) 143453438

SAMUEL@OUTHERE-MUSIC.COM

LIZA KATRICH

+33 (0) 143453432

LIZA@OUTHERE-MUSIC.COM

WWW.OUTHERE-MANAGEMENT.COM

WWW.AMANDINEBEYER.COM / WWW.GLIINCOGNITI.COM

This is an

outhere

Production

Outhere is an independent musical production and publishing company whose discs are published under the catalogues Æon, Alpha, Fuga Libera, Outnote, Phi, Ramée, Ricercar and Zig-Zag Territoires. Each catalogue has its own well defined identity. Our discs and our digital products cover a repertoire ranging from ancient and classical to contemporary, jazz and world music. Our aim is to serve the music by a relentless pursuit of the highest artistic standards for each single production, not only for the recording, but also in the editorial work, texts and graphical presentation. We like to uncover new repertoire or to bring a strong personal touch to each performance of known works. We work with established artists but also invest in the development of young talent. The acclaim of our labels with the public and the press is based on our relentless commitment to quality. Outhere produces more than 100 CDs per year, distributed in over 40 countries. Outhere is located in Brussels and Paris.

outhere

The labels of the Outhere Group:



Full catalogue
available here

*At the cutting edge
of contemporary
and medieval music*



Full catalogue
available here

*The most acclaimed
and elegant Baroque label*



Full catalogue
available here

*30 years of discovery
of ancient and baroque
repertoires with star performers*



Full catalogue
available here

A new look at modern jazz



Gems, simply gems



Full catalogue
available here

*Philippe Herreweghe's
own label*



Full catalogue
available here

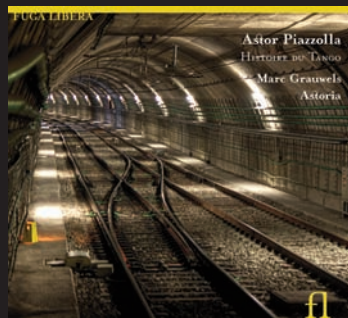
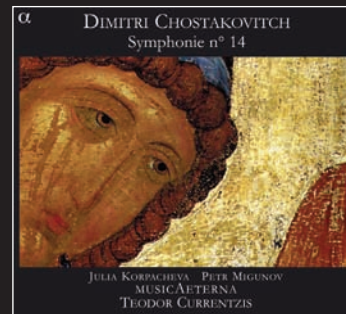
From Bach to the future...



Full catalogue
available here

*Discovering
new French talents*

Here are some recent releases...



[Click here for more info](#)