

 **BIS**



vadim gluzman • bach • ysaÿe • auerbach
par.ti.ta



SUPER AUDIO CD

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

PARTITA NO. 2 IN D MINOR, BWV 1004 (c. 1717–20) 27'06

- | | | |
|---|-----------|-------|
| 1 | Allemanda | 4'24 |
| 2 | Corrente | 2'23 |
| 3 | Sarabanda | 3'35 |
| 4 | Giga | 4'03 |
| 5 | Ciaccona | 12'34 |

AUERBACH, LERA (b. 1973)

par.ti.ta for violin solo (2007) *(Sikorski)* 20'32

- | | | |
|----|--------------------------------|------|
| 6 | 1. <i>Adagio</i> (Prelude) | 1'57 |
| 7 | 2. <i>Moderato</i> | 2'21 |
| 8 | 3. <i>Andantino scherzando</i> | 1'21 |
| 9 | 4. <i>Serioso</i> | 2'41 |
| 10 | 5. <i>Andante</i> | 2'51 |
| 11 | 6. <i>Vivo scuro</i> | 1'29 |
| 12 | 7. <i>Adagio tragico</i> | 1'27 |
| 13 | 8. <i>Grave</i> | 2'50 |
| 14 | 9. <i>Allegro ossessivo</i> | 1'11 |
| 15 | 10. Postlude. <i>Adagio</i> | 2'11 |

BACH, JOHANN SEBASTIAN

PARTITA NO. 3 IN E MAJOR, BWV 1006 (c. 1717–20) 17'32

16	Preludio	3'33
17	Loure	4'05
18	Gavotte en rondeau	2'50
19	Menuet I & II	3'56
20	Bourrée	1'19
21	Gigue	1'43

YSAÏE, EUGÈNE (1858–1931)

SONATA IN A MINOR for solo violin, Op. 27 No. 2 (1924) 11'54
(à Jacques Thibaud)

22	Obsession. Prélude	2'07
23	Malinconia. <i>Poco lento</i>	2'51
24	Danse des ombres. Sarabande. <i>Lento</i>	4'00
25	Les Furies. <i>Allegro furioso</i>	2'46

TT: 78'24

VADIM GLUZMAN *violin*

'It is fascinating to see and feel the timelessness of Johann Sebastian Bach's music – it has affected, influenced and guided generations upon generations of musicians and surely will continue to do so in the future. Recording this programme – two of Bach's Partitas side by side with two works by Eugène Ysaÿe and Lera Auerbach, each representing the view of Bach through the prism of 20th and 21st century respectively – is my humble attempt to build a metaphysical time bridge in homage to the great composer.'

Vadim Gluzman

The Sonatas and Partitas for solo violin, BWV 1001–06, by **Johann Sebastian Bach** – begun around 1717 and completed in 1720, when the composer was Hofkapellmeister in Köthen – are among the unchallenged pinnacles of the solo violin repertoire. In these works, in an incomparable manner, the musical idiom of the time is distilled into a composition that transforms the violin into a powerful 'ensemble', polyphonic not only in virtual terms but also in reality. Whereas the four-movement sonatas follow the baroque church sonata pattern, the partitas are considerably freer in structure – and, even when he appears to preserve the traditional sequence Allemande–Courante–Sarabande–Gigue, Bach breaks the mould afterwards by adding one of the most substantial 'appendices' in the history of music: the famous Chaconne.

This is what happens in the **Partita No. 2 in D minor**, BWV 1004. If the opening *Allemanda* still seems like a cautious, playful exploration of the D minor sound world, the energetic *Corrente* traverses it in a captivating flow of unrestrainedly sparkling triplet garlands. By contrast the *Sarabanda* is encapsulated by austere chordal monoliths, communicating with each other only to a minimal extent. Only towards the end does this sparseness relent, preparing the way for an animated *Giga* with almost incessant semiquaver motion. The *Ciac-*

cona that follows – which had been anticipated in terms of motifs and harmonies, though formally it comes as a complete surprise – is one of the masterpieces of the solo violin repertoire, perhaps its absolute zenith. Both technically and artistically, it is a finale that shatters preconceptions and, moreover, is longer in duration than all the other movements combined. With inexhaustible creative imagination, this movement traverses expressive regions into which hardly anybody before Bach had ventured. Polyphony, either implied or achieved by means of multiple stopping, is inherent in almost every phrase, and has inspired numerous arrangements and orchestrations that attempt to explore or modernize the potential of this chaconne – for example by Raff, Mendelssohn, Schumann, Busoni, Casella and others; speculative interpretations have suggested that the piece is a memorial to Bach’s first wife, Maria Barbara, who died in 1720. Johannes Brahms (who made a piano version for the left hand alone in 1879) wrote to Clara Schumann in June 1877: ‘For me the Chaconne is one of the most wonderful, most incomprehensible pieces of music. On *one* staff, for *one* little instrument this man writes a whole world of the most profound thoughts and the most powerful emotions. If I were to imagine that I could have composed or been the medium for the piece, I know for a fact that the extreme excitement and agitation would have driven me crazy.’

The basis of the variations is the descending sequence of four notes from D to A in the bass; this inspires 64 variations (if one takes the smallest, four-bar unit as one’s starting point), within an overall framework in three sections. Each of these three sections (D minor, D major, D minor) displays its own dramatic process, unified by a suspenseful technique of intensification, culminating in passionate broken chords and figurations. The beginning of the middle section is very possibly one of the most beautiful and mysterious major-key brightenings in the entire repertoire.

The Russian-born composer, pianist and author **Lera Auerbach**, who has lived in the United States since 1991, has a special relationship with Johann Sebastian Bach – and not only because in the 2011–12 season she assumed the position of ‘Capell-Compositeur’ at the Staatskapelle Dresden, a post once held by Bach himself. Her interest in Bach has left clear traces in her work as a composer – most clearly, perhaps, in the three 24-part cycles of Preludes for solo piano (Op. 41), violin and piano (Op. 46) and for cello and piano (Op. 47). For Auerbach, artistic dialogue with the past is a significant creative impulse. ‘By learning craftsmanship from the past’, she says, ‘I gained a feeling of the freedom, the adventure and the contemplations of our own time.’

Lera Auerbach’s *par.ti.ta* for violin solo (2007) was commissioned by the Bachwoche Ansbach and was composed specifically for its dedicatee Vadim Gluzman, with whom the composer has enjoyed an artistic collaboration for many years (cf. *Lonely Suite – Ballet for a Lonely Violinist*, Op. 70, Sonata No. 2 for violin and piano, 24 Preludes for violin and piano, Op. 46, *T’filah* for violin solo, Op. 33 – all recorded on BIS): ‘I could hear him playing it when I was writing it’.

Gluzman has remarked: ‘*par.ti.ta* is an incredible work, projecting Lera’s lifelong fascination with Bach... We hear traces and echoes of *Brandenburg Concerti*, Concerto for two violins, Sonatas and Partitas for violin solo. No particular work is being quoted, yet I can’t help the feeling of being drawn to an incredible world of shades, echoes – are these shades of ourselves?’ Auerbach, too, sees the relationship with Bach as being ‘more on a subconscious level’ than in terms of direct quotation. For her own take on Bach’s violin music she used the generic title ‘Partita’, which has long signified a licence to unite a wide variety of constituent parts.

The very first bar makes it clear that a simple recourse to the original is impossible: the *Prelude*’s two-note up-beat figure, which through its other-worldly

high pitch and *flautando* sonority is rendered unusable in any baroque pastiche, ebbs away after the second note, ‘as if trying to remember’, to quote one of Auerbach’s characteristic instructions in the sheet music. What follows is a fascinating reconstruction of a musical language, a new insight into its vocabulary and gestures with modern means. Implied counterpoint, figurations, rhythms, harmony, motifs (expressive intervals of a second, scale motion): all of these appear, sometimes in a skeletal, dissected, alienated form (for instance the chromatic *pizzicato* at the beginning of the fourth movement), sometimes in the style of motoric baroque music – though the endings never definitively reach a cadence. Instead, they tend to evaporate to the extremes of the instrument’s range, as if they were ‘questioning’ (to use the composer’s word) what had gone before or what will follow or – as at the end of the dramatic double-stopping in the *Adagio tragico* – drop down ‘as if falling into abyss’. In the process her extreme concentration on individual stylistic elements sometimes assumes explicitly ‘obsessive’ proportions (VII and IX) – a concept that we shall encounter again later on this recording.

Bach based his **Partita No. 3 in E major**, BWV 1006, on another sequence of movements, this time of French origin; apart from the gigue, it shares not a single type of movement with its predecessor, the D minor Partita. The brighter underlying character of the E major Partita, which forms the conclusion of the six-work cycle of violin works, announces itself immediately in the nimble agility of the *Preludio*, the complex, swirling monophony of which (which of course also possesses a latent polyphonic character) is not reined in until shortly before the ending, by double-stopped chords. (Bach valued this movement highly, as he offered reappraisals of it in the opening movement of his wedding cantata *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge*, BWV 120a, and in the sinfonia from the election cantata *Wir danken dir, Gott, wir danken dir*, BWV 29; in addition there is a supposedly

authentic lute arrangement of the entire partita, BWV 1006a). The *Loure* in 6/4-time with its characteristic up-beat beginning is essentially in two parts, and exudes a charming dreaminess. With its striking accented rhythm, the *Gavotte en Rondeau* sparkles with dance-like earthiness – although wilful episodes remind us that this is not an invitation to the dance but rather an artful stylization. A gracious pair of minuets is followed by a *Bourrée* which, after being launched by two double-stopped notes, meanders unconstrained through the clear air. This provides the concluding *Gigue* in 6/8-time with an excuse to proceed entirely monophonically, like its 12/8 counterpart in the D minor Partita. Unlike that movement, however, it forms the real conclusion of its Partita, weightless and sparkling.

Or maybe not? At any rate, the beginning of the following track on the disc seems to suggest something else. There is, however, no question here of any cyclical return to the beginnings, but rather the beginning of **Eugène Ysaÿe's Sonata in A minor** for violin solo, which opens with this quotation from Bach's *Preludio*, almost like a proclamation. This sonata is the second of a set of *Six sonates pour violon seul*, Op. 27 (1924), each of which was dedicated to a different violinist friend of Ysaÿe's and tailor-made for its dedicatee. Not only the quotation and the fact that there are six sonatas allude to Bach's Sonatas and Partitas, but also stylistically the affinity is clear – in the shape of the motifs themselves, in the latent and actual counterpoint, in the dramatically profiled arpeggios and in the unpredictable block chords that contain up to six notes. Moreover, the inspiration to compose these sonatas came from hearing a Bach sonata played by Joseph Szigeti (1892–1973, dedicatee of the First Sonata). Ysaÿe was not only a composer but also, of course, one of the greatest violinists in the instrument's history. As his younger colleague Carl Flesch was happy to point out, 'Ysaÿe stood alone on high, towering head and shoulders above all of his violinist contemporaries, in a class of his own... We shall remember him

forever as a knight of the violin, as the last great virtuoso, a perpetual milestone in the history of our art.’

The Sonata No. 2 in A minor is dedicated to the French violinist Jacques Thibaud (1880–1953) and, if we follow the programmatic headings of its four movements, is conceived almost in the manner of a Gothic tale. The first movement, *Obsession*, depicts in an almost post-modern way the ‘war of independence’ between the *Preludio* from Bach’s Partita in E major (one of Thibaud’s daily practice pieces) and the *Dies iræ* motif from the requiem mass, which serves as an *idée fixe* for the entire sonata (calling to mind the *Symphonie fantastique* by Thibaud’s compatriot Hector Berlioz), which shares its opening notes with Bach’s theme. A captivating example of Ysaÿe’s multi-faceted sound conception is found in the introverted, *con sordino* writing in the two-part *Malinconia* movement, which Bach might have entitled ‘Siciliano’. *Danse des Ombres* (*Dance of the Shadows*) is the title of a set of six variations on a sarabande theme that is heard at first as a lute-like *pizzicato* and ultimately in powerful *arco* form; among the brief but characteristic variations, the musette with a drone bass in the folk style (Variation 2) and the demisemiquaver chase of the last variation stand out in particular. With daredevil double stoppings, the ghostly, disembodied sound of playing by the bridge (*sul ponticello*) and the omnipresent *Dies iræ* motif, *Les Furies* provide a genuinely virtuosic conclusion.

© **Horst A. Scholz** 2012

The Israeli violinist **Vadim Gluzman** harkens back in technique and sensibility to the Golden Age of violinists of the 19th and 20th centuries, while possessing the passion and energy of the 21st century. Lauded by both critics and audiences as a performer of great depth, virtuosity and technical brilliance, he has appeared

throughout the world as a soloist and in a duo with his wife, the pianist Angela Yoffe. Vadim Gluzman appears regularly with major orchestras such as the London and Chicago Symphony Orchestras, the Czech and Israel Philharmonic Orchestras, the Munich and Dresden Philharmonic Orchestras and Orpheus Chamber Orchestra, collaborating with the world's most prominent conductors, including Neeme Järvi, Andrew Litton, Marek Janowski and Paavo Järvi. He also performs at important festivals such as Verbier, Ravinia, Lockenhaus, Jerusalem and Pablo Casals.

A highly acclaimed recording artist, Gluzman's recordings are released exclusively on BIS Records. These include a disc of the Glazunov and Tchaikovsky violin concertos, which won *Classic FM Magazine's* coveted Disc of the Month and was Selection of the Month in *The Strad*, as well as a much-praised recording of Bruch's Violin Concerto No. 1, which received the prestigious award Diapason d'Or de l'Année in 2011.

Born in 1973 in the Ukraine, Vadim Gluzman began studying the violin at the age of seven. Before moving to Israel in 1990, he studied under Zakhar Bron, continuing under Yair Kless in Tel Aviv. In the United States he studied with Arkady Fomin and at the Juilliard School under the Dorothy DeLay and Masao Kawasaki. Early in his career Vadim Gluzman enjoyed the encouragement and support of Isaac Stern, and in 1994 he received the prestigious Henryk Szeryng Foundation Career Award. He plays the extraordinary 1690 ex-Leopold Auer Stradivarius, on extended loan to him through the generosity of the Stradivari Society of Chicago.

For further information please visit www.vadimgluzman.com

„Es ist faszinierend zu sehen und zu erleben, wie zeitlos Johann Sebastian Bachs Musik ist: Generationen von Musikern hat sie berührt, beeinflusst und geleitet, und sie wird dies sicherlich auch in Zukunft tun. Diese CD – Bachs Partiten Nr. 2 und 3 Seite an Seite mit Werken von Eugène Ysaÿe und Lera Auerbach, die jeweils einen Blick auf Bach durch das Prisma des 20. und 21. Jahrhunderts darstellen – ist mein bescheidener Versuch, im Sinne einer Hommage an den großen Komponisten eine symbolische Brücke über die Zeiten hinweg zu errichten.“

Vadim Gluzman

Zu den unbestrittenen Höhepunkten der Soloviolinliteratur gehören die um 1717 begonnenen und 1720 fertiggestellten Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001–1006 des damaligen Köthener Hofkapellmeisters **Johann Sebastian Bach**. Auf unvergleichliche Weise ist hier das musikalische Vokabular der Zeit zu einem Tonsatz gebündelt, der die Violine in ein gewaltiges, virtuell und tatsächlich mehrstimmiges Ensemble verwandelt. Während die viersätzigen Sonaten dem Typus der barocken Kirchensonate folgen, sind die Partiten erheblich freier angelegt; und selbst, wenn einmal die traditionelle Abfolge Allemande–Courante–Sarabande–Gigue gewahrt scheint, dann sprengt Bach sie im Nachhinein, indem er sie um eines der substantiellsten „Anhängsel“ der Musikgeschichte überhaupt erweitert: die berühmte Chaconne.

So geschehen in der **Partita Nr. 2 d-moll** BWV 1004. Wirkt die Allemanda zu Beginn noch wie ein vorsichtige, spielerische Erkundung des d-moll-Klangraums, so durchmisst die schwungvolle Corrente ihn im mitreißenden Fluss unbändig perlender Triolengirlanden. Die Sarabanda hingegen verkapselt sich zu herben Akkordmonolithen, zwischen denen nur das Nötigste an Kommunikation herrscht. Erst zum Ende hin taut diese Kargheit auf und bereitet einer

schwungvollen Giga mit nahezu unablässiger Sechzehntelbewegung den Boden. Motivisch und harmonisch nicht unvorbereitet, formal aber gänzlich überraschend folgt mit der Ciacona ein – wenn nicht das – Meisterwerk der Soloviolinliteratur überhaupt: ein spieltechnisch und gestalterisch gleichermaßen den Rahmen sprengendes Variationen-Finale, das zudem länger dauert als alle übrigen Sätze zusammen. Mit unerschöpflicher Phantasie durchmisst dieser Satz Ausdrucksbereiche, die vor Bach noch kaum ein Mensch betreten hat. Die latente oder mit Mehrfachgriffen realisierte Polyphonie, die in nahezu jeder Phrase steckt, hat zahlreiche Bearbeitungen und Orchestrierungen hervorgeufen, die das Potential dieser Chaconne ausformulieren bzw. modernisieren wollten – u.a. von Raff, Mendelssohn, Schumann, Busoni, Casella und anderen; spekulative Deutungen verstehen das Stück als einen Grabstein für Bachs 1720 verstorbene erste Frau Maria Barbara. Johannes Brahms (der 1879 eine Klavierbearbeitung für linke Hand allein vorlegte) schrieb im Juni 1877 an Clara Schumann: „Die Chaconne ist mir eines der wunderbarsten, unbegreiflichsten Musikstücke. Auf ein System, für ein kleines Instrument schreibt der Mann eine ganze Welt von tiefsten Gedanken und gewaltigsten Empfindungen. Wollte ich mir vorstellen, ich hätte das Stück machen, empfangen können, ich weiß sicher, die übergroße Aufregung und Erschütterung hätte mich verrückt gemacht.“

Grundlage der Variationen ist das absteigende Tetrachord d-a im Bass; es inspiriert 64 Variationen (sofern man nur von der kleinsten, vier Takte umfassenden Einheit ausgeht), die von einer dreiteiligen Form überwölbt werden. Jeder dieser drei Teile (d-moll, D-Dur, d-moll) weist eine eigene Dramaturgie auf, deren Gemeinsamkeit in der spannungsreichen, in leidenschaftlichen Akkordbrechungen und Figurationen kulminierenden Steigerungstechnik besteht; der Beginn des Mittelteils dürfte zu den schönsten und geheimnisvollsten Dur-Aufhellungen der Musikliteratur gehören.

Lera Auerbach, die in Russland geborene Komponistin, Pianistin und Autorin, die seit 1991 in den USA lebt, hat ein besonderes Verhältnis zu Johann Sebastian Bach – und das nicht nur, weil sie in der Saison 2011/2012 das einstmals von Bach selber bekleidete Amt des „Capell-Compositeurs“ (bzw. der „Capell-Compositrice“) der Sächsischen Staatskapelle Dresden übernahm. Auch in ihrem kompositorischen Schaffen hat die Beschäftigung mit Bach deutliche Spuren hinterlassen – am Offenkundigsten etwa in den drei 24-teiligen Präludienzyklen für Klavier solo op. 41, für Violine und Klavier op. 46 (1999) und für Violoncello und Klavier op. 47. Der künstlerische Dialog mit der Vergangenheit ist ein wesentlicher Schaffensimpuls für Auerbach. „Indem ich“, so die Komponistin, „das Handwerk aus der Vergangenheit lernte, gewann ich ein Gefühl der Freiheit, des Abenteuers und des Reflektierens unserer Zeit.“

Lera Auerbachs *par.ti.ta* für Violine solo aus dem Jahr 2007 geht auf einen Auftrag der Bachwoche Ansbach zurück und wurde in speziellem Hinblick auf den Widmungsträger Vadim Gluzman komponiert, mit dem sie eine langjährige künstlerische Allianz verbindet (vgl. *Lonely Suite – Ballet for a Lonely Violinist* op. 70, Sonate für Violine und Klavier Nr. 2, 24 Präludien für Violine und Klavier op. 46, *T'filah* für Violine solo op. 33, allesamt bei BIS eingespielt): „Ich konnte hören, wie er es spielte, als ich es komponierte“.

„*par.ti.ta* ist“, so Gluzman, „ein wunderbares Werk, in dem sich Leras lebenslange Bach-Faszination ausdrückt. [...] Wir hören darin Spuren und Echos aus *Brandenburgischen Konzerten*, dem Konzert für zwei Violinen sowie den Sonaten und Partiten für Violine solo. Kein Werk wird explizit zitiert, doch habe ich das Gefühl, in eine unglaubliche Welt von Schatten und Echos gezogen zu werden – sind es unsere eigenen Schatten?“ Auch Lera Auerbach sieht die Beziehungen zu Bach „eher auf der Ebene des Unterbewussten“ denn auf der direkter Zitate. Für ihre Auseinandersetzung mit dem Violinwerk Bachs hat sie den

Gattungsbegriff der „Partita“ aufgegriffen, der seit jeher eine modern anmutende Lizenz zur Vereinigung höchst unterschiedlicher Teile darstellt.

Dass der simple Rückgriff nicht möglich ist, macht schon der erste Takt klar: Die zweitönige Auftaktfigur des Präludiums, die bereits durch ihre jenseitige Höhe und ihren Flautandoklang der „barockisierenden“ Indienstnahme entzogen ist, verebbt nach dem zweiten Ton, als „wolle sie sich erinnern“, wie eine der charakteristischen Vortragsanweisungen Auerbachs lautet. Was folgt, ist die faszinierende Rekonstruktion einer Klangsprache, eine Neubeleuchtung ihrer Vokabeln und Gesten mit Mitteln der Moderne. Latenter Kontrapunkt, Spielfiguren, Rhythmik, Harmonik, Motivik (expressive Sekundintervallik, Skalenbewegung) – all dies erscheint mal in skelettierter, verfremdeter, sezierter Form (z.B. die Pizzikato-Chromatik am Anfang von IV), mal im Duktus barocker Motorik – wobei spätestens die Schlüsse nie platterdings „abkadenzieren“, sondern sich zumeist in extreme Lagen verflüchtigen, als ob sie Vorangegangenes oder Kommendes in Frage stellen wollten („questioning“) oder aber – wie am Ende der dramatischen Doppelgriff des *Adagio tragico* – in programmatische Abgründe stürzen („as if falling into abyss“). Die exzessive Konzentration auf einzelne stilistische Elemente nimmt dabei mitunter explizit „obsessive“ Züge an (VII und IX) – ein Begriff, der uns im weiteren Verlauf dieser CD noch beschäftigen wird.

Seiner **Partita Nr. 3 E-Dur** BWV 1006 hat Bach eine wiederum neue Satzfolge von diesmal französischer Herkunft zugrundegelegt, die bis auf die Gigue keinen einzigen Satztyp mit ihrer Vorgängerin, der d-moll-Partita, teilt. Der aufgehellte Grundcharakter der E-Dur-Partita, die den Beschluss des sechsteiligen Violinzyklus bildet, bekundet sich sogleich in der behenden Leichtigkeit des Präludio, dessen vielschichtig wirbelnde Einstimmigkeit (die natürlich auch hier wieder latent polyphonen Charakter hat) erst kurz vor Schluss von Doppelgriff-

akkorden in die Schranken verwiesen wird. (Wie sehr Bach diesen Satz geschätzt hat, zeigen die Wiederverwertungen im Eingangssatz zur Trauungskantate *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* BWV 120a und in der Sinfonia der Ratswahlkantate *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* BWV 29; daneben existiert eine mutmaßliche Lautenbearbeitung der gesamten Partita als BWV 1006a). Die Loure im 6/4-Takt mit charakteristischem Auftaktbeginn ist grundsätzlich zweistimmig angelegt und strahlt anmutige Versonnenheit aus. Mit ihrem markant akzentuierten Rhythmus sprüht die Gavotte en Rondeau vor tänzerischer Diesseitigkeit; eigensinnige Episoden freilich erinnern daran, dass es sich hier nicht um eine Aufforderung zum Tanz, sondern um dessen kunstvolle Stilisierung handelt. Dem graziösen Menuett-Paar folgt eine Bourrée, die nach doppelgriffigem Anschlag in akkordischer Ungebundenheit durch lichte Höhen mäandert, was die abschließende 6/8-Gigue zum Anlass nimmt, wie ihr 12/8-Pendant in der d-moll-Partita nun vollends einstimmig zu verfahren – und, anders als ihr Pendant, in moussierender Schwerelosigkeit den wirklichen Abschluss der Partita zu bilden.

Oder doch nicht? Immerhin scheint der Anfang des darauf folgenden CD-Tracks etwas anderes naheulegen. Aber hier bahnt sich nicht der zyklische Rückgriff einer mehrteiligen Satzfolge auf ihren Anfang an, sondern **Eugène Ysaÿes Sonate für Violine solo a-moll** op. 27 Nr. 2, die dieses Zitat aus Bachs Preludio programmatisch an ihren Anfang stellt. Die Sonate gehört zu den 1924 entstandenen *Six sonates pour violon seul* op. 27, die jeweils einem mit Ysaÿe befreundeten Geiger gewidmet und „auf den Leibe geschrieben“ sind. Nicht nur das Zitat und die Sechszahl der Sonaten deuten auf Bachs Sonaten und Partiten, auch stilistisch ist dieser Bezug offenkundig – in den motivischen Gestalten, dem latenten und tatsächlichen Kontrapunkt, den dramatisch konturierten Arpeggienfeldern und den erratischen, bis zu sechsstimmigen (!) Akkordblöcke;

darüber hinaus ging der Impuls zur Komposition dieser Sonaten von dem Vortrag einer Bach-Sonate durch Joseph Szigeti (1892–1973, Widmungsträger der Sonate Nr. 1) aus. Neben seiner Eigenschaft als Komponist war Ysaÿe selbstverständlich selber einer der größten Geiger in der Geschichte dieses Instruments. „Ysaÿe stand“, befand sein jüngerer Kollege Carl Flesch neidlos, „auf einsamer Höhe, alle seine geigenden Zeitgenossen turmhoch überragend, eine Klasse für sich [...] In unserem Gedächtnis verbleibt er für immer als ein Ritter der Geige, als der letzte Virtuose größten Formats, ein unvergänglicher Markstein in der Geschichte unserer Kunst.“

Die Sonate Nr. 2 a-moll ist dem Franzosen Jacques Thibaud (1880–1953) gewidmet und, folgt man den programmatischen Überschriften ihrer vier Sätze, gleichsam als ein Kapitel aus der „Schwarzen Romantik“ konzipiert. Ihr Kopfsatz, *Obsession*, schildert auf geradezu postmoderne Weise den Unabhängigkeitskrieg zwischen dem Preludio aus Bachs E-Dur-Partita (einem der täglichen Übungsstücke Thibauds) und dem für die gesamte Sonate als „idée fixe“ fungierenden „Dies irae“-Motiv der Totenmesse (man denke an die *Symphonie fantastique* von Thibauds Landsmann Hector Berlioz), das mit Bachs Thema die Anfangstöne teilt.

Berückendes Beispiel für Ysaÿes facettenreiches Klangdenken sind die introvertiert abgedämpften Töne im zweistimmigen *Malinconia*-Satz, den Bach vermutlich mit „Siciliano“ überschrieben hätte. *Danse des Ombres* (*Tanz der Schatten*) ist der Titel einer sechsteiligen Variationenfolge über eine Sarabande, die eingangs als Lauten-Pizzikato, am Ende aber in vollgriffigem Bogenspiel erklingt; unter den so kurzen wie charakteristischen Variationen ragen insbesondere die volkstümliche Bordun-Musette (Var. 2) und die Zweiunddreißigstelhatz der letzten Variation hervor. Mit halsbrecherischem Doppelgriffspiel, den gespannt körperlosen Klängen am Steg (*sul ponticello*) und dem allseits prä-

senten „Dies irae“-Motiv setzen die Furien einen wahrlich virtuosen Schlussakzent.

© *Horst A. Scholz 2012*

Der israelische Violinist **Vadim Gluzman** lässt mit seiner Technik und Sensibilität an das Goldene Zeitalter der Geigenvirtuosen des 19. und 20. Jahrhunderts denken, besitzt aber zugleich die Leidenschaft und Energie des 21. Jahrhunderts. Von Publikum und Kritik gleichermaßen als Musiker von großer Tiefe, Virtuosität und technischer Brillanz gefeiert, tritt er in der ganzen Welt als Solist und im Duo mit seiner Frau, der Pianistin Angela Yoffe, auf.

Vadim Gluzman konzertiert regelmäßig mit führenden Orchestern wie dem London Symphony Orchestra, dem Chicago Symphony Orchestra, den Tschechischen Philharmonikern, dem Israel Philharmonic Orchestra, den Münchner Philharmonikern und der Dresdner Philharmonie, wobei er mit den bedeutendsten Dirigenten der Welt zusammenarbeitet, wie etwa Neeme Järvi, Andrew Litton, Marek Janowski und Paavo Järvi; außerdem ist er bei renommierten Festivals zu Gast (Verbier, Ravinia, Lockenhaus, Jerusalem, Pablo Casals u.a.).

Gluzman hat zahlreiche hoch gelobte CDs vorgelegt, die exklusiv bei BIS Records erscheinen. Hierzu gehören u.a. eine CD mit den Violinkonzerten von Glasunow und Tschaikowsky, die vom *Classic FM Magazine* als „Disc of the Month“ und von *The Strad* als „Selection of the Month“ ausgezeichnet wurde, sowie die vielgelobte Einspielung von Bruchs Violinkonzert Nr. 1, die 2011 den renommierten Diapason d’Or de l’Année erhielt.

Vadim Gluzman wurde 1973 in der Ukraine geboren und erhielt den ersten Violinunterricht im Alter von sieben Jahren. Vor seiner Übersiedlung nach Israel im Jahr 1990 studierte er bei Zakhar Bron und später bei Yair Kless in Tel Aviv;

in den USA studierte er bei Arkady Fomin und an der Juilliard School bei Dorothy DeLay und Masao Kawasaki. Zu einem frühen Zeitpunkt seiner Laufbahn bereits genoss er die Förderung und Unterstützung Isaac Sterns; 1994 erhielt er den renommierten Henryk Szeryng Foundation Career Award. Gluzman spielt die außergewöhnliche 1690er Ex-Leopold Auer-Stradivari, eine großzügige Leihgabe der Stradivari Society of Chicago.

Weitere Informationen finden Sie auf www.vadimgluzman.com

« Il est fascinant de voir et de ressentir l'intemporalité de la musique de Johann Sebastian Bach. Cette musique a influencé et guidé des générations de musiciens et continuera sûrement encore dans l'avenir. Cet enregistrement dont le programme comprend les seconde et troisième Partitas de Bach juxtaposées à deux œuvres d'Eugène Ysaÿe et de Lera Auerbach qui représentent chacun un regard sur Bach à travers le prisme du vingtième et du vingt-et-unième siècle est une modeste tentative de ma part de construire un pont symbolique et intemporel en guise d'hommage au grand compositeur. »

Vadim Gluzman

La composition des Sonates et Partitas pour violon seul BWV 1001–6 de **Johann Sebastian Bach** a débuté en 1717 et s'est terminée en 1720 alors que le compositeur était directeur musical de la cour à Köthen. Ces œuvres font partie des sommets absolus de la littérature pour violon seul. Dans ces œuvres, l'idiome musical de l'époque est distillé de manière unique dans une composition qui transforme le violon en un « ensemble » puissant, capable de polyphonie non seulement virtuelle mais également réelle. Alors que les sonates en quatre mouvements suivent le modèle des sonates baroques d'église, les partitas sont beaucoup plus libres au niveau structurel et bien que Bach semble préserver la séquence traditionnelle allemande-courante-sarabande-gigue, il échappe tout de même après coup au moule en ajoutant l'un des « appendices » les plus importants de l'histoire musicale : la célèbre chaconne.

C'est ce qui se produit dans la **seconde Partita en ré mineur**, BWV 1004. Si le premier mouvement, une Allemande, semble être une exploration prudente et enjouée de l'univers sonore de la tonalité de ré mineur, l'énergique Courante le traverse dans un flot captivant de guirlandes de triolets brillants et sans rete-

nue. La Sarabande établit un contraste avec ses monolithes en accords austères qui ne communiquent entre eux que de manière minimale. Ce n'est que vers la fin du mouvement que cette austérité cesse pour préparer une Gigue animée avec un mouvement quasi-incessant de double-croches. La chaconne qui suit – annoncée par des motifs et la structure harmonique bien que, au niveau formel, une surprise complète – est l'un des chefs d'œuvre de la littérature pour violon seul voire son chef d'œuvre absolu. Tant au point de vue technique qu'artistique, il s'agit ici d'un finale qui va au-delà des attentes et, plus important encore, dure plus longtemps que tous les autres mouvements réunis. Au moyen d'une imagination créatrice inépuisable, le mouvement traverse des régions expressives que pratiquement personne avant Bach n'avait osé aborder. La polyphonie, aussi bien suggérée qu'exprimée au moyen de doubles cordes, est sous-jacente à pratiquement chaque phrase et a inspiré de nombreux arrangements et orchestrations qui tentent d'explorer ou de moderniser le potentiel de cette chaconne. Mentionnons par exemple ceux de Raff, de Mendelssohn, de Schumann, de Busoni et de Casella pour ne s'en tenir qu'à eux. Différentes tentatives d'interprétation ont suggéré que la pièce aurait pu avoir été un mémorial pour la première femme de Bach, Maria Barbara, qui disparut en 1720. Johannes Brahms (qui a réalisé une version pour piano pour la main gauche en 1879) écrivit à Clara Schumann en juin 1877 : « Je tiens la chaconne pour l'une des pièces de musique les plus belles et les plus insaisissables. Sur une seule portée, pour un si petit instrument, cet homme écrit tout un monde de pensées les plus profondes et des sentiments les plus puissants. Si je pouvais imaginer d'avoir créé, ou même d'avoir simplement conçu cette œuvre, je suis certain que le bouleversement provoqué par une telle expérience m'aurait fait perdre la tête. »

La base de ces variations est la série descendante de quatre notes, de ré à la, à la basse qui inspira soixante-quatre variations (si l'on prend la plus petite unité

de quatre mesures comme point de départ) à l'intérieur d'un cadre en trois sections. Chacune de ces sections (ré mineur, ré majeur, ré mineur) affiche sa propre évolution dramatique unifiée par une technique d'intensification toute de suspens qui culmine dans des accords brisés et des figurations passionnées. Le début de la section centrale est probablement l'une des transitions vers une tonalité majeure les plus belles et les plus mystérieuses de tout le répertoire.

La compositrice d'origine russe, pianiste et auteure **Lera Auerbach** qui vit aux États-Unis depuis 1991 a une relation particulière avec Johann Sebastian Bach et pas seulement parce qu'au cours de la saison 2011–12 elle a assumé le titre de « Capell-Compositeur » à la Staatskapelle de Dresde, un poste que Bach a également occupé. Son intérêt pour Bach a laissé des traces dans son travail de compositrice, en particulier dans les trois cycles en vingt-quatre parties de Préludes pour piano seul (opus 41), violon et piano (opus 46) et pour violoncelle et piano (opus 47). Pour Auerbach, le dialogue artistique avec le passé est une impulsion créatrice importante : « En apprenant la technique du passé, j'ai acquis un sens de la liberté, de l'aventure et de la contemplation de notre propre époque. »

La *par.ti.ta* pour violon seul (2007) de Lera Auerbach est le fruit d'une commande des Bachwoche d'Ansbach et a été spécifiquement composée pour son dédicataire, Vadim Gluzman, avec qui la compositrice entretient une collaboration artistique depuis plusieurs années (*Lonely Suite – Ballet for a Lonely Violinist*, opus 70, seconde Sonate pour violon et piano, vingt-quatre Préludes pour violon et piano opus 46, *T'filah* pour violon seul opus 33 tous disponibles chez BIS) : « Je pouvais l'entendre jouer pendant que la composais. »

Gluzman a fait remarquer : « *par.ti.ta* est une œuvre merveilleuse et reflète la fascination d'une vie pour Bach de Lera... On entend des échos des Concertos brandebourgeois, du Concerto pour deux violons, des Sonates et Partitas pour

violon seul. Aucune œuvre n'est cependant citée mais je ne peux m'empêcher d'être attiré vers un incroyable univers d'ombres, d'échos – ces ombres sont-elles de nous-mêmes ? » Auerbach voit également la relation avec Bach comme « plutôt à un niveau subconscient » qu'en termes de citation directe. Pour sa propre approche de la musique pour violon de Bach, elle a utilisé le titre générique de Partita qui pendant longtemps a été synonyme de licence pour la réunion d'une grande variété de parties constitutives.

Dès la première mesure, il est clair qu'un simple retour à l'original est impossible : le motif animé de deux notes du Prélude qui par sa hauteur comme venant d'un autre monde et sa sonorité *flautando* rend impossible tout pastiche baroque, s'éteint après la seconde note, « comme en essayant de se souvenir » pour reprendre l'une des instructions dans la partition typiques d'Auerbach. Ce qui suit est une reconstruction fascinante d'un langage musical, une nouvelle vision sur son vocabulaire et ses gestes avec des moyens modernes. Un contrepoint, des figurations, des rythmes, une harmonie, des motifs (un intervalle de seconde expressif, un mouvement de gamme) implicites : tout ceci apparaît, parfois sous une forme squelettique, disséquée et aliénée (comme par exemple le *pizzicato* chromatique au début du quatrième mouvement), parfois dans le style d'une musique baroque motorique – bien que les conclusions n'atteignent jamais définitivement la cadence. Elles ont plutôt tendance à s'évaporer par les registres extrêmes de l'instrument comme si elles « questionnaient » (pour reprendre le terme de la compositrice) ce qui s'est passé auparavant, ce qui suivra ou – comme à la fin de la conclusion dramatique sur doubles cordes de l'*Adagio tragico* – s'écroule « comme en tombant dans les abysses ». Au cours du processus, sa concentration extrême sur des éléments stylistiques individuels prend parfois des proportions volontairement obsessionnelles (VII et IX), un concept que nous retrouverons à nouveau plus loin sur cet enregistrement.

Bach a basé sa **troisième Partita en mi majeur** BWV 1006 sur une autre succession de mouvements, ici d'origine française. À l'exception de la gigue, elle ne partage aucun mouvement avec la Partita en ré mineur. Le caractère plus brillant de la Partita en mi majeur qui constitue la conclusion du cycle de six œuvres d'œuvres pour violon s'annonce immédiatement dans l'agilité souple du Preludio dont la monophonie complexe et tourbillonnante (mais qui possède évidemment un caractère polyphonique latent) n'est pas entravée avant la fin avec des accords en doubles cordes. (Bach appréciait tout particulièrement ce mouvement puisqu'il en offrit une version révisée dans le premier mouvement de la cantate nuptiale *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* [Seigneur Dieu, maître de toutes choses] BWV 120a et dans la sinfonia de la cantate pour l'inauguration du Conseil municipal de Leipzig, *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* [Nous rendons grâce, Dieu] BWV 29 ; de plus, il existe un arrangement apparemment authentique pour luth de toute la Partita, BWV 1006a). Le Loure en 6/4 avec sa levée caractéristique est en deux parties et présente un caractère rêveur charmant. Avec son rythme accentué de manière si particulière, la Gavotte en Rondeau à l'allure dansante bien terre à terre pétille bien qu'un épisode délibéré nous qu'il ne s'agit pas ici d'une invitation à la danse mais bien d'une stylisation faite avec art. Deux menuets gracieux sont suivis par une Bourrée qui, après avoir été amorcée par deux notes en doubles cordes, serpente à sa guise sans la moindre contrainte ce qui donne à la Gigue conclusive en 6/8 une raison pour procéder de manière complètement monophonique comme sa contrepartie en 12/8 de la Partita en ré mineur. Contrairement à ce mouvement cependant, elle constitue ici une conclusion véritable à la Partita, sans pesanteur et pétillante.

Ou peut-être pas. Quoi qu'il en soit, le début du titre suivant de l'enregistrement semble suggérer quelque chose d'autre. Il n'est cependant pas question ici d'un retour cyclique aux débuts mais plutôt le commencement de la **Sonate en**

la mineur pour violon seul d'**Eugène Ysaÿe** qui commence par une citation du Preludio de Bach telle une déclaration. Cette sonate est la seconde de la série des six Sonates pour violon seul opus 27 (1924) dont chacune est dédiée à un ami violoniste différent et faite sur mesure pour son dédicataire. La citation et le nombre de sonates, six, est une allusion aux Sonates et Partitas de Bach mais l'affinité stylistique est également révélatrice, ici dans l'allure même des motifs, dans le contrepoint latent et réel, dans les arpèges conçus avec un sens du drame et dans les blocs d'accords imprévisibles qui peuvent contenir jusqu'à six notes. De plus, l'inspiration à la base de la composition de ces sonates viendrait de l'audition d'une sonate de Bach jouée par Joseph Szigeti (1892–1973 et dédicataire de la première Sonate). Ysaÿe n'était pas seulement compositeur mais également l'un des plus grands violonistes de l'histoire de l'instrument. Comme son jeune collègue Carl Flesch le soulignait avec plaisir : « Ysaÿe est seul, une tête d'avance sur ses contemporains, dans une classe à part... On doit se souvenir de lui comme d'un chevalier du violon, comme le dernier grand virtuose, une étape permanente dans l'histoire de notre art. »

La seconde Sonate en la mineur est dédiée au violoniste français Jacques Thibaud (1880–1953) et, si l'on suit l'indication programmatique de ses quatre mouvements, est presque conçue comme un conte gothique. Le premier mouvement, *Obsession*, raconte d'une manière quasi post-moderne la « guerre d'indépendance » entre le Preludio de la Partita en mi mineur de Bach (l'une des pièces que Thibaud jouait quotidiennement) et le motif du *Dies irae* de la messe de requiem qui sert d'idée fixe pour toute la sonate (rappelant ainsi la *Symphonie fantastique* du compatriote de Thibaud, Hector Berlioz) qui partage les premières notes avec le thème de Bach. On retrouve un exemple captivant de la conception sonore complexe d'Ysaÿe dans l'écriture introvertie, *con sordino*, du mouvement en deux parties intitulé *Malinconia* que Bach aurait appelé « Sici-

liano ». Une série de six variations sur un thème en forme de sarabande d'abord exposé *pizzicato*, rappelant un luth, puis à l'archet avec puissance porte le titre de *Danse des ombres*. Parmi les variations brèves mais caractérisées, soulignons la musette avec une basse en forme de bourdon dans un style folklorique (seconde variation) et la course en triple-croches de la dernière. Avec ses doubles cordes audacieuses, la sonorité fantomatique et irréelle du jeu sur le chevalet (*sul ponticello*) et le motif omniprésent du *Dies irae*, *Les furies* constituent une conclusion véritablement virtuose.

© *Horst A. Scholz* 2012

Par sa technique et sa sensibilité, le violoniste israélien **Vadim Gluzman** rappelle l'âge d'or des violonistes du dix-neuvième et du vingtième siècles tout en affichant une passion et une énergie bien du vingt-et-unième siècle. Acclamé aussi bien par la critique que par le public en tant qu'interprète profond, virtuose et brillant, il s'est produit à travers le monde comme soliste et en duo avec sa femme, la pianiste Angela Yoffe.

Vadim Gluzman se produit régulièrement avec entre autres les orchestres symphonique de Londres et de Chicago, l'Orchestre philharmonique tchèque et celui d'Israël, les Philharmoniques de Munich et de Dresde ainsi qu'avec l'Orpheus Chamber Orchestra en compagnie des meilleurs chefs tels Neeme Järvi, Andrew Litton, Marek Janowski et Paavo Järvi. Il se produit également dans le cadre de festivals importants incluant ceux de Verbier, Ravinia, Lockenhaus, Jérusalem et Pablo Casals.

Les enregistrements de Gluzman sont exclusivement réalisés chez BIS. Parmi les enregistrements récents, mentionnons celui consacré aux concertos de Glazounov et de Tchaïkovski qui remporta la prestigieuse distinction de « disque

du mois» du magazine *Classic FM* et celle de «Selection of the Month» du magazine *The Strad* ainsi qu'un enregistrement consacré au premier Concerto pour violon de Bruch salué par la critique et qui remporta la récompense prestigieuse du Diapason d'Or de l'année en 2011.

Né en Ukraine en 1973, Vadim Gluzman a commencé l'étude du violon à l'âge de sept ans. Avant d'émigrer en Israël en 1990, il a étudié avec Zakhar Bron puis avec Yair Kless à Tel Aviv. Il a également étudié avec Arkady Fomin ainsi qu'à la Juilliard School avec Dorothy DeLay et Masao Kawasaki.

Vadim Gluzman a reçu les encouragements et le soutien d'Isaac Stern au début de sa carrière et a reçu, en 1994, le prestigieux Henryk Szeryng Foundation Career Award. Il joue sur l'extraordinaire Stradivarius ex-Leopold Auer de 1690, un prêt généreux et prolongé de la Société Stradivari de Chicago.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.vadimgluzman.com

INSTRUMENTARIUM

Violin: Antonio Stradivari 1690, 'ex-Leopold Auer', on loan from the Stradivari Society of Chicago
Bow: Dominique Peccatte, Paris



The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD). Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: December 2011 at the Sendesaal Bremen, Germany
Producer and sound engineer: Martin Nagorni
Equipment: DPA and Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution AD-converter; MADI optical cabling; Sequoia workstation; B&W Nautilus 80z loudspeaker; Stax headphones
Original format: 96 kHz / 24-bit
Post-production: Editing and mixing: Martin Nagorni
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2012
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photograph of Vadim Gluzman: © Marco Borggreve
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Brighton, England

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1972 © & ® 2012, BIS Records AB, Åkersberga.

WWW.BIS.SE