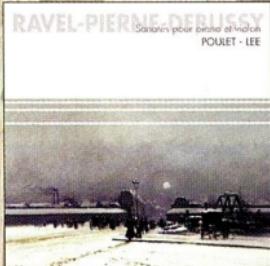


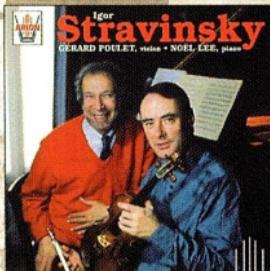
GÉRARD POULET



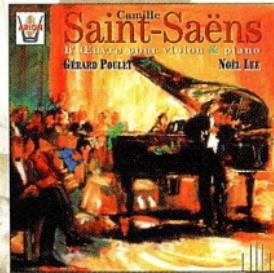
ARN68327



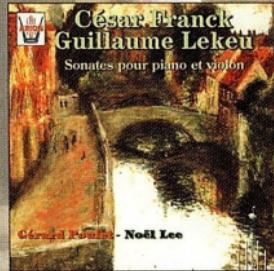
ARN63610



ARN68062



ARN68362



ARN68210



Sonates & Partitas pour violon seul

GÉRARD POULET
violin

Bach

Johann Sebastian

Bach

Sonates & Partitas

DISQUE 1

Sonate n°1 en sol mineur, BWV 1001

- 1 - Adagio
- 2 - Fugue (Allegro)
- 3 - Sicilienne
- 4 - Presto

Partita n°1 en si mineur, BWV 1002

- 5 - Allemande
- 6 - Double
- 7 - Courante
- 8 - Double (Presto)
- 9 - Sarabande
- 10 - Double
- 11 - Tempo de bournée
- 12 - Double

Sonate n°2 en la mineur, BWV 1003

- 13 - Grave
- 14 - Fugue
- 15 - Andante
- 16 - Allegro

DISQUE 2

Partita n°2 en ré mineur, BWV 1004

- 1 - Allemande
- 2 - Courante
- 3 - Sarabande
- 4 - Gigue
- 5 - Chaconne

Sonate n°3 en do majeur, BWV 1005

- 6 - Adagio
- 7 - Fugue
- 8 - Largo
- 9 - Allegro assai

Partita n°3 en mi majeur, BWV 1006

- 10 - Prélude
- 11 - Louré
- 12 - Gavotte en rondeau
- 13 - Menuet I
- 14 - Menuet II
- 15 - Menuet I da capo
- 16 - Bourrée
- 17 - Gigue

Le manuscrit autographe des *Sonates et Partitas BWV 1001 à 1006*, qui nous est parvenu sous le titre *Sei Solo a violoni senza Basso accompagnato*, est daté de 1720. Les six œuvres qui le constituent ont été composées pendant la période de Köthen (1717-1723) et peut-être également, pour certaines d'entre elles, durant les dernières années du séjour de Bach à Weimar (1708-1717). L'aimerait savoir quel virtuose a inspiré ces partitions. Encore que Bach, lui-même violoniste, les ait probablement jouées, l'hypothèse la plus vraisemblable concerne Johann Georg Pisendel (1687-1755), instrumentiste de grande renommée qui connaissait parfaitement le style italien - auquel l'avaient initié Torelli, Veracini et Vivaldi - ainsi que l'esthétique française, apprise auprès de Jean-Baptiste Volumier ; les *Sonates et Partitas* réalisent cette union des goûts des trois principales nations musicales européennes.

Le recueil est formé de trois sonates et de trois *partita*, associant deux genres alors en usage : la

sonate d'église (*sonata da chiesa*) et la *partita* ou suite de danses, chaque sonate étant suivie d'une *partita* selon le plan suivant :

Sonate I en sol mineur - *Partita I* en si mineur
Sonate II en la mineur - *Partita II* en ré mineur
Sonate III en do majeur - *Partita III* en mi majeur

L'ensemble se structure ainsi en trois paires, ce qui explique les titres des éditions du début du XIX^e siècle : *Tre Sonate per il violoni senza basso* (Bonn, Simrock, 1802), ou *Trois Sonates pour le violon seul sans basse* (Paris, Decombe, 1802). Le souci de symétrie est souligné encore par le choix des tonalités qui privilégie les rapports de quinte (*Sonate III - Sonate I; Partita III - Partita I; Partita II - Sonate II*). L'alternance régulière des types formels - sonate, *partita* - est renforcée par des correspondances internes, notamment dans les sonates qui sont toutes trois formées de quatre mouvement selon le schéma Lent - Vif - Lent - Vif, une magistrale *Fuga* tenant chaque fois lieu de second mouvement. Notons que la fugue de la *III Sonate*

- déjà remarquée par Jean-Baptiste Cartier et publiée en 1798 dans son *Art du violon* - reprend le thème du choral *Komm, heiliger Geist, Herre Gott*.

Ces *Fugues*, ainsi que la monumentale *Chaconne* qui couronne la *II^e Partita*, révèlent un traitement polyphonique du violon - devenu rival des instruments à clavier - particulièrement représentatif de l'école austro-allemande, tandis que Français et Italiens se montrent le plus souvent préoccupés de chanter à l'instar de la voix humaine. Avant Bach, Johann Heinrich Schmelzer (c. 1620-1680) utilise largement les doubles cordes et les accords de trois ou quatre sons. Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704) affectionne l'écriture à plusieurs voix, comme dans la *Gara di due violoni* (1681) où un seul instrument crée l'illusion d'un duo, l'*Harmonica artificiosa-ariosa* où la diversité des *scordature* permet de varier les effets polyphoniques, et les *Mysterien-Sonaten* qui s'achèvent sur une *Passacaille* pour violon seul préfigurant la *Chaconne* de Bach. Johann Jakob Walther (c. 1650-1717) s'inscrit dans la même lignée avec ses *Scherzi da violono solo con il basso continuo* (1676) et son *Hortulus chelicus* (1688) dont les intentions sont explicites : " Hortulus chelicus, uni violono, duabus, tribus et quatuor subinde chordis simul sonantibus harmonice modulanti ", c'est-à-dire "Petit jardin du violon, à deux , trois et quatre parties qui se jouent sur plusieurs cordes d'un violon seul ". Johann Georg Pisendel, déjà cité, écrit lui aussi pour violon seul, ainsi que Georg Philipp Telemann (1681-1767), auteur de *Douze Fantaisies pour violon sans basse* (1735) et Friedrich Wilhelm Rust (1739-1796) dont la *II^e Sonate* propose une

fugue en second mouvement, comme dans les *Sonates* de Bach.

La complexité de l'écriture polyphonique de Bach a fait imaginer que, du vivant du compositeur, les *Sonates* et *Partitas* étaient interprétées avec un archet courbe permettant le jeu simultané sur plusieurs cordes. Arnold Schering et Albert Schweitzer sont les premiers à exprimer cette idée, dans les années 1900. Vers 1930, le violoniste Rolf Schroeder propose une version moderne d'un prétendu archet d'époque, véritable arc dont la mèche de crins, grâce à un levier actionné par le pouce, peut être tendue à volonté dans les mouvements monodiques et relâchée dans les passages à plusieurs voix dont la sonorité se rapproche ainsi de celle de l'orgue. Dans les années 1950, Emil Telmányi demande successivement aux luthiers danois Arne Hjorth et Knud Vestegaard de réaliser un archeur qui est baptisé " Vega Bach Bow " et, employé avec un chevalet légèrement plus plat que la normale, permet d'obtenir une sonorité quasi orchestrale. Aucune trace de cet archet baroque n'étant arrivée jusqu'à nous, il est permis de douter sérieusement de son existence et de lui préférer l'archet habituel qui donne la possibilité d'arpèger des accords tout en mettant en valeur la partie principale. Le jeu à plusieurs voix - malgré tous les problèmes de doigts, d'intonation et de technique d'archet qu'il pose - ne constitue cependant pas le seul aspect intéressant de l'écriture violonistique de Bach : il faut aussi mentionner l'abondance du bariolage et des sauts de cordes nécessitant une grande souplesse du bras droit.

Mais ce magnifique recueil, s'il représente une somme technique des plus exigeantes, est surtout admirable pour ses beautés purement musicales. La cohérence et l'homogénéité de l'ensemble s'accompagnent d'une grande variété stylistique conjuguant notamment le dépouillement (*Allemande* initiale de la *Fr^e Partita*, *Grave* de la *II^e Sonate*), la profondeur (*Adagio* des *Fr^e* et *III^e Sonates*), la majesté (*Fugues* des trois *Sonates*, *Sarabandes* des *Fr^e* et *II^e Partitas*), le *cantabile* italienisant (*Siciliana* de la *Fr^e Sonate* - où le violon accompagne lui-même son chant -, *Andante* de la *II^e Sonate*, *Largo* de la *III^e Sonate*), la grâce (*Louré*, *Gavotte en rondeau*, *Menuet I* et *Menuet II*, avec ses effets de musette, de la *III^e Partita*), les accents rustiques (*Bourrées* des *Fr^e* et *III^e Partitas*) et la virtuosité (*Presto* final, en style de *toccata*, de la *Fr^e Sonate*, *Allegro assai* de la *III^e Sonate*, *Prélude* de la *III^e Partita*). Par sa plénitude sonore, son inventivité et sa grandiose architecture, la *Chaconne* offre jusqu'à notre époque le modèle

absolu de l'œuvre pour violon solo. Impressionnés par sa richesse harmonique, les pianistes tentent de la restituer au clavier, tel Brahms dont les *Cinq Études pour piano* la reprennent (ainsi que le *Presto* final de la *Fr^e Sonate*), transcrise pour la main gauche seule, ce que fait à son tour Busoni. Ces pièces maîtresses que sont la *Chaconne* et les *Fugues* marquent à jamais le répertoire du violon sans accompagnement, ce dont témoignent notamment les *Sonates* de Reger (*Ciaconna* de la *IV^e Sonate op. 42 n°4 et finale *Grave* de la *Sonate* de Honegger et celle de Bartók (*I Tempo di Ciaconna* ; *II Fuga*).*

Alliant de façon exemplaire rigueur et expressivité, exaltant au plus haut point les ressources de l'instrument, les *Sonates* et *Partitas* de Bach restent - pour les compositeurs aussi bien que pour les interprètes - la pierre de touche de la littérature violonistique de tous les temps.

Anne Penesco



Johann Sebastian Bach

Sonates & Partitas

The autograph manuscript of the Sonatas and Partitas BWV 1001 to 1006, which has come down to us under the title Sei Solo a violono senza Basso accompagnato, is dated 1720. It comprises six works which were composed during the Cothen period (1717-1723) and perhaps also, where some of them were concerned, during the last years of Bach's stay in Weimar (1708-1717). It would be interesting to know the identity of the virtuoso who inspired these scores. Even though Bach, who was himself a violonist, probably played them, the most likely hypothesis is Johann Georg Pisendel (1687-1755), an instrumentalist of great renown who was perfectly familiar with the Italian style, having been initiated by Torelli, Veracini and Vivaldi, and with the French aesthetic, which he had learned from Jean-Baptiste Volumier; the Sonatas and Partitas thus combine the tastes of the three principal European musical nations.

The collection consists of three sonatas and three partite, associating two genres that were then in use: the sonata da chiesa (church sonata) and partita or dance suite, each sonata being followed by a partita, according to the following plan:

Sonata I in G major - Partita I in B minor
Sonata II in A minor - Partita II in D minor
Sonata III in C major - Partita III in E major

The whole is thus structured in three pairs, which explains the titles of early 19th century editions: Tre Sonate per il violono senza basso (Bonn, Simrock, 1802), or Trois Sonates pour le violon sans basse (Paris, Decombe, 1802). This concern for symmetry is further underlined by the choice of key, favouring fifth relationships (Sonata III - Sonata I; Partita III - Partita I; Partita II - Sonata II). The regular alternation of formal types - sonata, partita - is reinforced by internal correspondences, notably in the sonatas,

all three of which are in four movements, Slow - Fast - Slow - Fast, a brilliant Fuga serving each time as second movement. Let us note that the fugue of the 3rd Sonata - already noticed by Jean-Baptiste Cartier and published in 1798 in his Art du violon - borrows the theme from the chorale Komm, heiliger Geist, Herre Gott.

These fugues, and also the monumental Chaconne with crowns the 2nd Partita, show a polyphonic treatment of the violin - which had come to rival keyboard instruments - that is particularly representative of the Austro-German school, while the French and Italians were mostly preoccupied at that time with imitating the human voice. Before Bach, Johann Heinrich Schmelzer (c. 1620-1680) had made extensive use of double strings chords of three and four sounds. Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704) was fond of using several voices, as in the Gara di due violoni (1681) in which a single instrument creates the illusion of a duo, the Harmonia artificiosa-ariosa in which the diversity of the scoradture makes it possible to vary the polyphonic effects, and the Mysterien-Sonaten which end with Passacaille for solo violin prefiguring Bach's Chaconne. Johann Jakob Walther (c. 1650-1717) was in the same lineage with his Scherzi da violono solo con il basso continuo (1676) and his Hortus chelicus (1688) whose intentions are explicit: "Hortus chelicus, uni violono, duabus, tribus et quatuor subinde choris simul sonantibus harmonice modulanti", i.e. "Small garden for the violin, in two, three and four parts, which are played on several strings of a single violin". Johann Georg Pisendel, whom we have already mentioned, also

wrote for solo violin, as did Georg Philipp Telemann (1681-1767), who composed 12 Fantaisie for violin without bass (1735) and Friedrich Wilhelm Rust (1739-1796) whose 2nd Sonata offers a fugue in the second movement, as in Bach's Sonatas.

The complexity of Bach's polyphonic writing has led some people to imagine that, during the composer's lifetime, the Sonatas and Partitas were played with a curved bow, which made it possible to play on several strings simultaneously. Arnold Schering and Albert Schweitzer were the first to express this idea, round about 1900. In about 1930, the violinist Rolf Schröder put forward a modern version of a so-called 'period bow': a veritable arc, the hairs of which could be stretched at will by means of a lever worked by the thumb in the monodic movements and released in the passages for several voices, thus creating a sound approaching that of an organ. In the 1950s, Emil Telmányi asked the Danish violin makers Arne Hjorth and Knud Vestergaard, in turn, to make a bow, which was christened the 'Vega Bach Bow' and which, used with a bridge that was slightly flatter than usual, made it possible to obtain an orchestral sound. As no trace of this baroque bow, which has come down to us, we may not only seriously doubt its existence but prefer the usual bow which makes it possible to arpeggiate the chords whilst highlighting the main part. Playing in several parts - despite the problems of fingering, intonation and bowing technique it poses - is not the only interesting aspect of Bach's violinistic writing, however: we must also mention the abundance of bariolage and skipped strings, which call for great flexibility in the right arm.

But this magnificent set of works, though technically very demanding, is above all admirable for its purely musical beauties. The coherence and homogeneity of the whole are accompanied by a great variety of styles: a combination of simplicity (opening Allemande of the 1st Partita, Grave of the 2nd Sonata), depth (the Adagio of the 1st and 3rd Sonatas), majesty (Fugues of the three Sonatas, Sarabandes of the 1st and 2nd Partitas), Italianate cantabile (Siciliana in the 1st Sonata - in which the violin accompanies its own melody; Andante of the 2nd Sonata, Largo of the 3rd Sonata), grace (Louré, Gavotte en rondeau, Menuet I and Menuet II, with its musette effects, of the 3rd Partita). Through its fullness of sound, its inventiveness and its grandiose architecture, the Chaconne is, to this day, the absolute model of the work for solo violin. Impressed by its harmonic wealth, pianists have tried to reproduce it on keyboard: for example,

Brabms takes it up in his Five studies for piano (along with the final Presto of the 1st Sonata), transcribed for the left hand only; Busoni, in turn, did the same. These major pieces, the Chaconne and the Fugues, have left an eternal mark on the unaccompanied violin repertoire; this is borne out, notably, by the Sonatas of Reger (Ciaconna of the 4th Sonata op. 91 n°7), those of Ysaÿe, the Sonata by Honegger and that of Bartók (I Tempo di Ciaccona; II Fuga).

An exemplary combination of rigour and expressiveness, exalting the instrument's resources to the highest degree, Bach's Sonatas and Partitas remain - for composers and interpreters alike - the touchstone for violinistic literature of all time.

Anne Penesco
Translation: Mary Pardoe



Gérard POULET

Gérard Poulet est une des figures marquantes parmi les violonistes français de stature internationale. Chacune de ses interprétations peut passer pour un modèle du genre. Car il aborde avec le même bonheur aussi bien les grandes œuvres du répertoire que les partitions nouvelles. À ces dernières, il donne une base d'une grande solidité du fait qu'il les dissèque, les doigte comme s'il s'agissait toujours d'une œuvre majeure de notre époque.

Sa formation, commencée très jeune auprès de son père, le violoniste et chef d'orchestre Gaston Poulet (dont on sait qu'il eut le privilège de créer, en 1917, la *Sonate* de Debussy avec l'auteur au piano), a été poursuivie au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans la classe de André Asselin. À douze ans, après deux années d'études, il obtient un premier prix à l'unanimité. Conscient qu'à cet âge on est loin d'avoir pénétré tous les secrets de ce difficile métier, il se tourne alors vers Yehudi Menuhin, Nathan Milstein et surtout Henryk Szeryng qui le considérera comme son héritier spirituel. Gérard Poulet voulut d'ailleurs à ce dernier - ainsi qu'à Jascha Heifetz - une admiration sans bornes.

De son magnifique violon de l'École de Naples, un Ferdinand Gagliano de 1743, il tire les sonorités les plus chaudes. Jamais d'esbroufe mais une fidélité au texte qui met celui-ci en pleine lumière. Gérard Poulet possède aussi ce don rare de la vraie pulsation rythmique. Sous ses doigts, chaque valeur prend son exacte signification. Le son pur, d'une justesse absolue et quel que soit le volume de la salle où il joue, il le remplit avec une aisance et un naturel confondants.

Après les plus grands, le temps était venu pour lui de graver les *Sonates et Partitas pour violon seul* de J.S. Bach. Cet enregistrement, longtemps attendu, prolonge une fructueuse série de disques où l'on trouve notamment Lalo (Symphonie Espagnole et Concerto Russe), Bartók (entre autre la Sonate pour violon seul), Schubert, Fauré, Franck, Lekeu, Pierné, Debussy, Ravel, Stravinsky...

Claude Pascal
(Premier Grand Prix de Rome)

Gérard POULET

Gérard Poulet is one of the most outstanding of French violinists of international stature. Every one of his performances is exemplary and he undertakes the great works of the repertoire with the same joy as he approaches new ones. He sets the latter on a very strong footing by dissecting them and fingering them as if each one was a major work of our time.

He began his training at a very early age, with his father, the violinist and conductor Gaston Poulet (who had the privilege of giving the first performance of Debussy's Violin Sonata in 1917, with the composer at the piano). He then went on to study at the Paris Conservatoire (CNSM) in André Asselin's class. At the age of twelve, after studying for two years, he was unanimously awarded a Premier Prix. Aware that, at such an early age, there were still many secrets left to be learned in this difficult profession, he then turned to Yehudi Menuhin, Nathan Milstein and, above all, Henryk Szeryng, who considered him as his spiritual heir. Moreover, Gérard Poulet has boundless admiration for Henryk Szeryng - and also for Jascha Heifetz.

With his magnificent violin, made in Naples by Ferdinando Gagliano in 1743, he produces a very warm sound. Without any ostentation but with a fidelity to the text that brings it out to the full, Gérard Poulet also has that rare gift of being able to create a truly rhythmic beat. Beneath his fingers, every note value takes on its exact signification. The sound is pure and absolutely true, and whatever the volume of the concert-ball or auditorium where he is playing, he fills it with astonishing ease and naturalness.

Many of the greatest violinists have recorded the Sonatas and Partitas for solo violin by J.S. Bach. Now it is Gérard Poulet's turn. This long-awaited recording is the continuation of a fruitful series of records, including works by Lalo (Symphonie Espagnole et Concerto Russe), Bartók (amongst other works, the Sonata for solo violin), Schubert, Fauré, Franck, Lekeu, Pierné, Debussy, Ravel, Stravinsky...

Claude Pascal
(Premier Grand Prix de Rome)
Translation: Mary Pardoe



Photo : Jean-Baptiste Millot