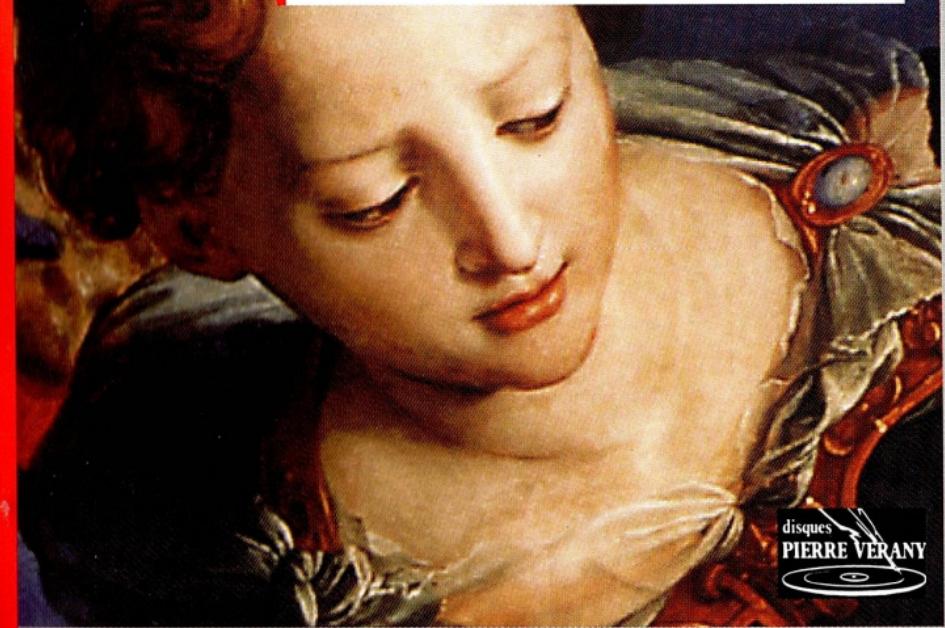


Morceaux choisis Favourites Morceaux choisis



J.S. BACH
LES CONCERTOS POUR VIOLON

Monique FRASCA-COLOMBIER • Liliane GARNIER
ORCHESTRE PAUL KUENTZ



disques
PIERRE VERANY

Morceaux choisis Favourites Morceaux choisis

JOHANN SEBASTIAN BACH
(1685-1750)

LES CONCERTOS POUR VIOOLON

CONCERTO EN LA MINEUR/*in A minor*, pour violon BWV 1041*

1 - Allegro	3'54
2 - Andante	6'30
3 - Allegro assai	3'50

CONCERTO EN RE MINEUR/*in D minor*, pour deux violons BWV 1043*

4 - Vivace	4'02
5 - Largo ma non tanto	7'10
6 - Allegro	4'52

CONCERTO EN MI MAJEUR/*in E major*, pour violon BWV 1042**

7 - Allegro	8'12
8 - Adagio	6'43
9 - Allegro assai	2'54

CONCERTO EN UT MINEUR/*in C minor*, pour deux violons, d'après BWV 1060**

10 - Allegro	5'13
11 - Adagio	6'11
12 - Allegro	3'38

Monique FRASCA-COLOMBIER*, 1^{er} violon/1st violin

Liliane GARNIER**, 1^{er} violon/1st violin

ORCHESTRE PAUL KUENTZ

Sous la direction de Paul KUENTZ

Couverture : «Déposition de croix» [détail]
BRONZINO, Angelo DI COSIMO ALLORI, dit le (1503 - 1572)
Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie
Photo : Lauros-Giraudon
PV730109

Les Concertos Pour Violon de J. S. BACH

Lorsque, vers 1720, Jean-Sébastien Bach écrit ses concertos pour violon, il se lance à lui-même un triple défi qu'aujourd'hui on a quelque peine à imaginer, tant ces pages nous semblent «évidentes». C'est oublier qu'à cette époque, l'instrument, tout comme la forme sont choses récentes.

Jusque vers les années 1680, en effet, le violon -aigrelet, nasillard- est laissé aux villageois, tout juste bon à faire danser les paysans. Mais grâce aux perfectionnements que lui apportent les luthiers de Crémone, il conquiert vite ses lettres de noblesse, détrônant du même coup la viole dont il augmente les sonorités et poétise le timbre. Du coup, il devient digne de sonner dans les demeures princières : à Weimar, où Bach séjourne de 1708 à 1717, le duc régnant -Wilhelm Ernest- entretient un orchestre où brillent de nombreux archets que Jean-Sébastien Bach dirige dans son habit hongrois imposé par le maître de céans...

Seconde nouveauté : dans cette cour éclairée, ouverte à tous les artistes et en particulier aux musiciens italiens, Bach découvre les œuvres récentes de la Péninsule, que son ami et cousin Walter a transcrives (Gentile, Torelli, Taglietti) ou que des instrumentistes de passage et venant d'outre-monts apportent dans leurs bagages : Legrenzi, Albinoni, Corelli, Vivaldi. Notre saxon est ébloui ; il lit, étudie, copie les partitions dont il aime les mélodies raffinées, chantantes, ainsi que leur cadre, à la fois suffisamment rigide pour lui permettre de guider son discours mais aussi assez souple pour ne pas étouffer l'expression de la pensée. L'application

immédiate en sera faite dès la période de Koeten (1717-23) où il opère en Kapellmeister. En écrivant ses huit concertos pour violon - dont trois seulement nous sont parvenus - Bach se lance ici dans une triple aventure esthétique (instrumentale, formelle, personnelle) qu'il entend assumer hautement et marquer de sa propre griffe.

A scruter de près, que remarque-t-on ? Tous sont bâtis sur le schéma italien vif-lent-vif et conçus pour mettre en valeur la soliste, soit sur le plan de la virtuosité (mouvements rapides), soit sur le plan de l'intensité, de l'expressivité du chant (mouvements lents). L'influence italienne se manifeste également à travers certains schémas d'écriture : alternance des soli et des tutti, ritournelles bien délimitées, dessins très précis des thèmes initiaux facilement mémorisables, mélodies expressives des volets médians appuyés sur des basses obstinées. Pourtant, au-delà de ces résurgences italiennes, comment ne pas reconnaître la maîtrise, la «patte» du Thuringen : son sens de l'organisation de l'espace sonore, la solidité de l'architecture interne, cette science exceptionnelle, native, qu'il a du contrepoint : ainsi, dans le Concerto en mi, les trois accords martelés, énergiquement énoncés dès l'entrée, sont bien italiens d'esprit ; mais, tout aussitôt, le matériel thématique est traité à l'allemande «alla Bach», et l'orchestre acquiert une liberté, une indépendance que l'on serait bien en peine de trouver dans les modèles transalpins...



Rien ne permet d'affirmer l'antériorité, par rapport aux autres, du *Concerto en la mineur*, bien que la tradition (et la Bachgesellschaft !) lui confère ce titre de "numéro 1". Il apparaît moins brillant, moins impérial que son frère en mi majeur. Plus concis surtout et sobre d'écriture. A le jouer, à l'entendre, on éprouve un plaisir constant, grâce à l'équilibre de sa facture, à son dynamisme intérieur, à la beauté de ses thèmes - celui de l'*Andante* en particulier.

L'*Allegro* liminaire est bâti sur un rythme décidé, qui vivifie un thème résolu, composé de quatre figures rythmiques : c'est bien la vitalité même de Bach qui se manifeste ici comme dans l'*Andante* en ut majeur, ce sera toute son intériorité, faite de poésie et de tendresse, progressant d'arabesques en arabesques avec ses triolets nonchalants mais gorgés de pudeur, débouchant sur la joie conquise de l'*Allegro assai* final à 9/8, formidable gigue en forme de fugue à cinq divertissements, bondissante et ivre de rythme, de lumière et de vie.

Le *Concerto en mi majeur*, BWV 1042, s'impose comme un chef d'œuvre altier : rien de comparable n'avait encore été dédié au violon et il faudra pratiquement attendre un demi-siècle pour retrouver pareille originalité d'inspiration, pareille puissance aussi. Bach y abandonne, en grand seigneur de l'archet, les alternances du "concerto grosso" pour donner libre cours à un grand élan lyrique où la voix du violon domine l'espace et le temps - comme le coryphée de la tragédie antique. Largement développé puisqu'il occupe la moitié de la partition, le premier *Allegro* se présente comme un immense *da capo* de symétrie rigoureuse, les volets extrêmes chantant dans une mâle allégresse un thème fortement scandé tandis que la section médiane, évoluant dans des tonalités mineures, offre déjà les caractéristiques d'un véritable "développement" ternaire. En ut dièse mineur, l'*Adagio* déploie une large

cantilène sur une basse obstinée librement traitée : l'une des plus hautes expressions lyriques violonistiques que nous laisse le Kapellmeister du Prince de Koethen. Après ce pur instant de beauté - et de spiritualité - Bach retrouve hardiment les rythmes terriens d'une gigue traitée en rondo à 3/8 (*Allegro assai*) composé de cinq refrains inchangés et de quatre couplets alternés.

Avec le *Concerto en ré mineur pour deux violons* BWV 1043, l'on atteint à la plénitude - de la forme comme de l'expression. Tout, ici, est supérieurement médité, architecturé : dans les deux mouvements vifs, le musicien développe un style très concis, fortement "travaillé" et axé essentiellement sur la vigueur contrapuntique (fugué dans le volet initial, canonique dans le dernier) tandis que dans le mouvement médian se développe une longue mélodie, véritable clé de voûte de la partition, point de cristallisation, de concentration pathétique au lyrisme exceptionnel et tragique à peine déguisé : à cette époque, Bach ne venait-il pas de perdre sa première femme ?

Tout est donc invention renouvelée : dès le tutti, assez inhabituel avec son expression fuguée (héritée du Concerto n° 8 de Torelli ?) dans le final également lorsque les solistes font planer de grands accords de quatre notes tandis qu'en valeurs courtes, le *ripieno* redit fragmentairement la mélodie en de vigoureux unissons. Dans l'admirable *Largo* central tout autant, où, par-delà même les effets d'écho et les canons à la quarte, Bach atteint à la plus émouvante poésie, presque à un certain romantisme puisqu'il se cache derrière chaque mesure, chaque note...

L'origine du *Concerto en ut mineur* BWV 1060 demeure plus obscure. On le connaît généralement dans sa version pour deux clavecins que Johann Christoph,

l'avant dernier fils de Bach, détenait en partition écrite de la main d'Altnikol, élève et gendre du compositeur. Max Seiffert en a reconstitué la version sans doute plus ancienne pour hautbois et violon et a fourni ce qui pourrait bien être la forme originelle : *pour deux violons*, en ré mineur.

Sur le plan de l'architecture, Bach s'en tient, ici encore, au moule vénitien. Mais quelle science, quelle poésie dans l'aménagement du discours ! Dès l'entrée, une brève formule s'impose, peu à peu élargie et qui va donner lieu aux plus subtils développements. L'*Adagio* au rythme ternaire, déroule une longue et tranquille mélodie soutenue par le balancement serein, les pizzicati étouffés du ripieno.

Quant à l'*Allegro* final, il ne cache guère ses modèles : il vient en droite ligne de l'école vénitienne, tirant toute sa substance d'un motif aussi alerte que robuste. Le dialogue des deux solistes confère de surcroit à la partition une profondeur supplémentaire en même temps que s'affine et s'éclaire la lisibilité d'un texte harmonique très dense. Ainsi, après la grande et sereine émotion du mouvement central, Bach donne-t-il, une fois de plus, naissance à un divertissement presque virtuose, fait de tutti robustes, de réponses pleines d'assurance, d'élans renouvelés : la santé même du compositeur - et de l'art baroque.

Jean GALLOIS

When Johann Sebastian Bach composed his violin concertos in about 1720, he set himself a triple challenge that we today, taking such works for granted, tend to overlook. It must be remembered that both the violin and the concerto were in their early days at that time and that composing such works was then a personal adventure.

Until about the 1680s the violin was regarded purely as a folk instrument, fit only for the accompaniment of village dances. It was only after it had been perfected by the great dynasties of violin makers working in Cremona that it finally came into its own as an instrument of art music, its greater volume of sound and purity of timbre finally ousting the viol. It was then adopted by the orchestras of the princely courts. In Weimar, where Bach stayed from 1708 to 1717, the reigning duke Wilhelm Ernst kept an orchestra that included many fine instruments of the violin family. Clad in the Hungarian dress imposed by the master of the house, Bach was its conductor.

The court in Weimar was an enlightened one, open to all artists and particularly to Italian musicians. Bach discovered there Walther's harpsichord transcriptions of concertos by Gentile, Torelli and Taglietti, and also instrumental works by such composers as Legrenzi, Albinoni, Corelli and Vivaldi, which were performed at the court by visiting Italian instrumentalists. Bach was filled with enthusiasm; he read, studied and copied the scores; he appreciated their refined, tuneful melodies and also their form, which was strict enough to act as a guide but flexible enough to allow for freedom of expression. It was during his period as Kapellmeister in Coethen (1717-23) that Bach put the genre into practice. In composing his eight violin concertos – of which only three have come down to us – Bach launched into a triple adventure: new instrument, new form and a personal challenge – to leave his own stamp on the genre.

Looking closely at these concertos, what do we find? Each one is based on the Italian pattern, fast-slow-fast, and is designed to bring out the talents of the soloist, whether it be in virtuosity (fast movements) or in the quality and intensity of the melody (slow movements). Italian influence is also visible in certain compositional processes: alternation of soli and tutti, clearly defined ritornels, the very precise pattern of the easily memorised opening themes, expressive melodies in the middle movements over an ostinato bass. Nevertheless, these compositions still bear the master's unmistakable stamp: his sense of organisation, a solid internal structure, his exceptional skill in the art of counterpoint. Thus, in the Concerto in E major, the three vigorously hammered chords at the beginning are very Italian in spirit, but the thematic material is treated in a very German manner, typical of Bach. And the orchestra acquires a freedom, an independence, which it would be difficult to find in the Italian models...



There is nothing to prove that the Concerto in A minor BWV 1041 was written before the others, but both tradition and the Bachgesellschaft have assumed it is No. 1. Its fellow in E major seems more brilliant, more majestic, but this concerto is, above all, more concise and more sober in style. Its fine balance, its interior dynamism and the beauty of its themes – particularly that of the Andante – are a constant source of delight to musician and listener alike.

The opening Allegro is built on a strong rhythm, invigorated by a resolute theme, composed of four rhythmic figures: all Bach's spontaneity and vitality are expressed here. As in the Andante in C major, his interiority, in the form of poetry and tenderness, is clearly visible: the long cantilena repeated eight times, moving on from arabesque to arabesque, with its nonchalant yet very delicate triplets, is irresistible. Finally we come to the subjugated joy of the final Allegro assai in 9/8, a tremendous gigue in the form of a fugue in five episodes, bounding and intoxicated with freedom, light and life...

The Concerto in E major BWV 1042 is a lofty masterpiece: nothing of its like had previously been dedicated to the violin, and we have to wait for Beethoven to find similar originality of inspiration, similar strength. Bach, himself a great violinist, gives up the alternations of the concerto grosso, and indulges instead to a great burst of lyricism, in which the voice of the violin – like the coryphaeus of Greek tragedy – prevails over space and time. The highly developed opening Allegro (representing half of the score) is an immense da capo, rigorous in its symmetry: with virile jubilation, the outer sections express a strongly emphatic theme, while the middle section, evolving in minor keys, already presents the characteristics of a genuine ternary 'development'. In C sharp minor, the Adagio presents a broad cantilena on a freely treated basso ostinato: this is one of the most highly lyrical

pieces that Bach ever wrote for the violin. After this moment of sheer beauty – and spirituality – Bach boldly returns to the more earthly rhythms of a gigue, treated as a rondo in 3/8 (Allegro assai), with four contrasting episodes.

The Concerto in D minor for two violins BWV 1043 attains admirable fullness of form and expression. Everything here is beautifully structured: in the two fast movements, the musician develops a very concise and highly polished style, based essentially on contrapuntal rigour (fugal in the first section, canonic in the last). The long melody we hear in the second movement is the keystone of the score, crystallising all its intensity and pathos, exceptionally lyrical and with a barely veiled tragic quality: Bach had recently lost his first wife when he composed this work.

Everything is constantly inventive. This is clear in the opening tutti, which is quite unusual with its fugal expression (inherited from Torelli's Concerto No. 8?), and again in the final movement, with the soloists playing great, hovering, four-note chords, while the ripieno, using short note values, fragmentarily repeats the melody in vigorous unisons. But it is most obvious, perhaps, in the central Largo, in which, over and above the echo effects and the canons at the fourth, Bach attains to the most moving poetry, and almost to a certain romanticism.

The origin of the Concerto in D minor BWV 1060 is more obscure. It is generally known in its version for two harpsichords: Johann Christoph, Bach's ninth son, possessed a copy written in the hand of the composer's pupil and son-in-law Johann Christoph Altnikol. The Bach specialist Max Seiffert reconstructed an earlier form, for violin and oboe, and finally pieced together what is probably the original composition: the Concerto for two violins in D minor.

Where form is concerned, Bach again remains faithful to the Venetian mould. But what skill, what poetry in the organisation of the discourse! From the very beginning a brief formula imposes its presence; gradually it broadens, giving rise to the subtlest of developments. The Adagio with its triple metre, presents a long, tranquil melody, supported by the gentle rocking, the muted pizzicati of the ripieno.

As for the final Allegro, its models are no secret: it comes directly from the Venetian School, drawing all its substance from a motif that is as alert as it is robust. The dialogue between the two soloists adds depth to the score, while the legibility of a very dense harmonic text is clarified and refined. Thus, after the remarkably serene emotion of the central movement, Bach once again creates an almost virtuosic divertimento, with robust tutti, responses full of assurance, spirited outbursts: a healthy expression, not only of the composer, but also of Baroque art.

Jean Gallois

Translation: Mary Pardoe

Monique FRASCA-COLOMBIER

a obtenu son premier prix, première nommée en 1950 et a consacré sa carrière au poste de violon-solo de l'Orchestre Paul KUENTZ. A ce titre elle a interprété les concertos du répertoire de l'orchestre de chambre d'innombrables fois, jouant aussi du violon piccolo, de l'alto ou de la viole d'amour. Ses enregistrements sont nombreux. Citons Les Quatre Saisons, les Concertos pour violon et orgue de Vivaldi (avec André ISOIR), Grand Prix du Disque chez Deutsche Grammophon, et les nombreux disques chez Pierre VERANY.

Liliane GARNIER

a été première nommée du concours de 1953 en obtenant le Prix d'honneur. La même année elle remporte le "Grand Prix des JMF", ce qui lui a valu d'être invitée dans 12 pays.

Etablie au Canada après une tournée avec l'Orchestre Paul KUENTZ, elle est depuis professeur au Conservatoire de Quebec, et a formé de nombreux violonistes qui occupent des postes importants.

Membre de l'Orchestre Symphonique de Quebec de 1967 à 1993, Liliane GARNIER tient les premiers rôles et joue en soliste à travers le pays et à Radio-Canada.

was awarded first prize for violin in 1950 and has devoted her career to her position as first violin with the Paul KUENTZ Orchestra. She has given innumerable performances of the concertos of the chamber repertoire with the orchestra, also playing the violino piccolo, the viola and viola d'amore. Her many recordings include The Four Seasons and Concertos for violin and organ by Vivaldi (with André ISOIR), which received the Grand Prix du Disque (Deutsche Grammophon), and many works on the Pierre VERANY label.

was awarded a Prix d'Honneur in 1953. The same year, she won the 'Grand Prix des Jeunesses Musicales de France', and was invited to give performances in twelve countries.

Following a tour with the Paul KUENTZ Orchestra, she settled in Canada and now teaches at the Conservatoire in Quebec, where she has trained many violinists of repute.

Liliane GARNIER was a soloist with the Quebec Symphony Orchestra from 1967 to 1993, giving concerts throughout the country, and also on Radio-Canada.