

Leonidas Kavakos

«Bach Solo»

Voyage dans le temps

25.04.24

Jeudi / Donnerstag / Thursday

19:30

Salle de Musique de Chambre

EQE SUV

POUR UN NIVEAU INÉDIT DU LUXE MODERNE.

Le nouvel EQE SUV 100 % électrique conjugue design sophistiqué et fonctionnalités pratiques. Au cœur de l'habitacle luxueux, le système multimédia intuitif MBUX et son impressionnant Hyperscreen* se distinguent d'emblée. Avec jusqu'à 591 km d'autonomie**, l'EQE SUV peut être rechargé à 80 % en 32 minutes. Découvrez aujourd'hui l'électromobilité de demain.



17,7 - 25,6 kWh/100 KM • 0 G/KM CO₂ (WLTP).

*Option. **Plus d'info sur [mercedes-benz.lu](https://www.mercedes-benz.lu)

Leonidas Kavakos

«Bach Solo»

Leonidas Kavakos violon

schamde

Ist es, wenn das Live-Konzert eigentlich durch einen Bildschirm erlebt wird.

Bekommen Sie keine viereckigen Augen. Schalten Sie das Handy aus und schauen Sie sich selbst an, wie das Orchester für Sie auf der Bühne zaubert.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Sonate für Violine N° 1 g-moll (sol mineur) BWV 1001 (-1720)

Adagio

Fuga: Allegro

Siciliana

Presto

17'

Partita für Violine N° 1 h-moll (si mineur) BWV 1002 (-1720)

N° 1: Allemanda – Double

N° 2: Corrente – Double

N° 3: Sarabande – Double

N° 4: Tempo di Borea – Double

31'

Partita für Violine N° 2 d-moll (ré mineur) BWV 1004 (-1720)

N° 1: Allemanda

N° 2: Corrente

N° 3: Sarabanda

N° 4: Giga

N° 5: Ciaccona

32'



Fondation
EME
15 JOER



Mieux vivre ensemble grâce à la musique

Développant des activités innovantes à la croisée de la musique et du domaine social, la Fondation EME oeuvre pour permettre l'inclusion et apporter de la dignité aux personnes fragiles ou en détresse.

IBAN: LU38 0019 2955 7929 1000
BIC: BCEELULL

Pour en savoir plus, visitez www.fondation-eme.lu

payconia



FR **Ascèse sacrée**

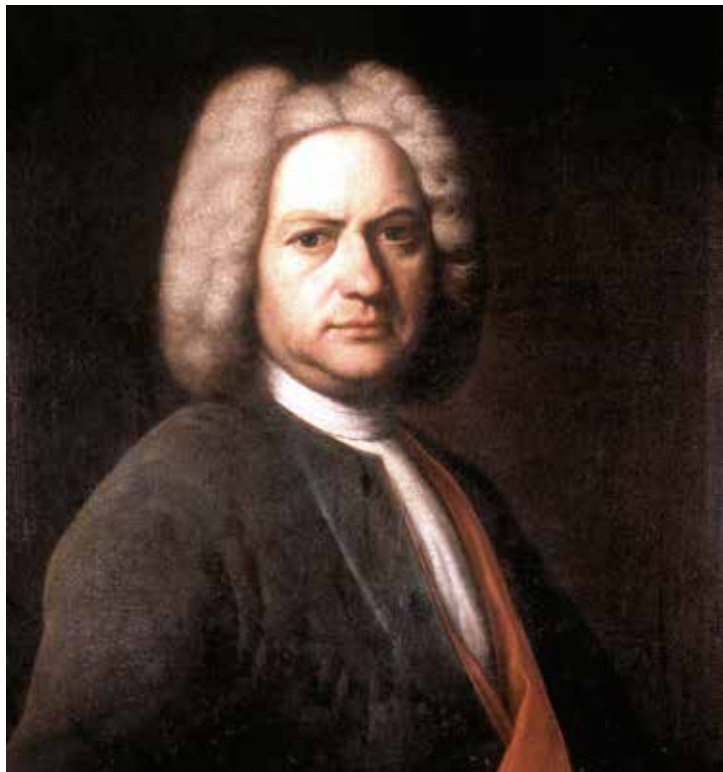
Jacques Amblard

Ce premier mouvement, aussi célèbre que solennel, ne semble pas ouvrir que la *Sonate pour violon seul N° 1* de Johann Sebastian Bach, mais peut-être l'ensemble du grand répertoire de violon. Son premier accord, sol-ré-si bémol-sol, est naturel et fondateur. Il utilise deux cordes « à vide » sur les quatre (les deux plus graves, celles de sol et ré). Il est ainsi le plus facile – ou plutôt le moins difficile – à « plaquer » au violon, instrument qui en principe est mélodique, et non « harmonique », non dédié à jouer plusieurs notes en même temps.

**Or Bach demande aux violonistes,
dans ces œuvres pour violon seul,
de se passer de l'accompagnement.
Voilà l'ascèse, la très haute exigence.**

Ceci engendre non seulement force « doubles cordes », mais souvent triples voire quadruples. Cette auto-polyphonie « impossible » engendre des acrobaties rocailleuses, rogues, que seuls les meilleurs virtuoses parviennent à fluidifier et jouer juste. Car les doubles cordes – ou davantage – multiplient hélas les problèmes de justesse, d'où leur gageure redoutable.

Le second mouvement de cette *Sonate BWV 1001* demande plus encore. Il aggrave l'ascèse, resserre notre « mission impossible » encore d'un cran : faire du violon un instrument non seulement capable de plaquer des accords mais de superposer des mélodies.



Johann Sebastian Bach en 1720 par Johann Jakob Ihle

Comprenez faire non seulement de l'harmonie mais du contrepoint. Et emprunter, seul, la forme la plus aboutie du contrepoint, et grande spécialité de Bach : la fugue. Alors que d'habitude il faut un clavier, un clavecin (« bien tempéré » de préférence), voire un orchestre pour y parvenir. Le sujet de cette fugue (son thème, sa « mélodie » fondatrice, exposée seule, puis à deux voix, etc.) avec ses notes répétées aiguës, est, de plus, léger. Les doubles ou triples cordes devront donc éviter, ici plus encore, de l'alourdir, pour garder l'esprit

de ce que Gilles Deleuze appelait le traditionnel « devenir oiseau » de la musique. Comment parvenir à exécuter de véritables « pédales de dominante », ici pédales de ré, certes commodes à l'orgue, mais ici avec un seul frère violon ?

Bach n'était pourtant pas le premier, entre 1717 et 1720, à l'époque de la composition, à proposer aux virtuoses d'archet de tels défis. Les pièces pour violon seul, contenant de ces polyphonies terribles, avaient déjà titillé la plume de compositeurs violonistes prodiges (les Paganini du baroque). Heinrich Biber avait proposé une toccata pour violon seul dès 1676. Johann Paul von Westhoff avait encore corsé le jeu en 1696. Le jeune Bach (1685-1750) a pu s'en extasier, et rencontrer Westhoff, au début des années 1700 à Weimar. Et noter de premières idées dès 1703, dans l'enthousiasme, le goût pour les défis techniques, de ses dix-huit ans. Les défis étaient d'ailleurs déjà pour lui-même. Car il était organiste, claveciniste, mais aussi bon violoniste. Son fils Karl Philip Emmanuel notera que « *dans sa jeunesse, et jusqu'à l'orée de la vieillesse, il jouait du violon proprement et puissamment* ».

La forme est ici empruntée à l'Italien Arcangelo Corelli. C'est celle de la *sonata da chiesa* (sonate d'église), à quatre mouvements, lent-rapide-lent-rapide. Le troisième mouvement est une danse, une « sicilienne ». Il commence ainsi textuellement avec ce rythme ternaire chaloupé, entraînant, surnommé « sicilienne » (croche pointée double croche).

Le finale, *Presto*, est étrenné par une célèbre dégringolade d'arpège de sol mineur, rapide, endiablée. Il est surtout typique de Bach pour une autre raison : il est *isorythmique*. Il n'enchaîne que des doubles-croches. Or écrire des mélodies isorythmiques est difficile : c'est une ascèse cette fois d'écriture, issue d'un exercice de contrepoint réservé aux apprentis compositeurs, appelé « grand mélange ». Au cours de ce yoga d'invention, il faut varier, inventer, distraire l'oreille de l'auditeur sans l'aide du rythme puisque, lui, reste toujours le même, et se contente d'offrir un puissant moteur inexorable. C'est

FUR

A person wearing a dark, tailored suit is sitting on a ledge or the edge of a table. The person's right hand is resting on their right knee, and their left hand is partially visible at the bottom right. The background features a wooden door frame with a reddish-brown finish, set against a dark, moody wall. The lighting is dramatic, highlighting the textures of the suit and the wood.

FURSAC LUXEMBOURG
4/6 RUE DE LA PORTE NEUVE
L-2530 LUXEMBOURG

S A C



ce moteur, ce mouvement mélodique perpétuel (comme aussi dans la très fameuse variation du *Choral* « *Jésus que ma joie demeure* » BWV 147) qui a contribué à pérenniser le style de Bach. Comme s'il y avait là une évocation très profonde et mystérieuse, autant que personnelle, de la partie paradoxalement « divine » (inventive) et pourtant mécanique de l'humain, ce qu'on surnommait jadis *Deus ex machina*.

Les partitas offrent une forme plus libre, joyeuse, empruntée aux « suites de danse ».

Dès l'essor de la musique instrumentale, donc surtout au baroque, mais déjà à la Renaissance, il s'agissait surtout, pour les instruments, de faire danser,

à la différence de la voix humaine d'abord plus dédiée au culte, depuis les préconisations de Boèce au 6^e siècle. La musique, surtout instrumentale, était humblement utilitaire. L'autre pays influençant Bach, à part l'Italie de Corelli, est alors aussi la France. Car ce royaume était particulièrement danseur, surtout depuis que l'impérial Louis XIV, au milieu du 17^e siècle, avait dansé avec passion, voire avec métier, technique.

L'humilité de ces partitas, comme ainsi la première, est ainsi de proposer de simples danses, parfois solennelles quand lentes, ou plus populaires, voire paysannes, quand rapides : *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* et finalement vive *Bourrée*. Cette bourrée révèle un Bach amusant. Le caractère hérissé, roque, inhérent aux difficiles doubles cordes, mais ici au gré d'allègres notes répétées, prend alors un caractère rural. Il évoque même quelque vièle à roue. On termine d'ailleurs avec une quinte à vide (si fa dièse si), béotienne,

et dès lors interdite en principe par le contrepoint, ce que Bach ne se serait jamais autorisé ailleurs. Pourquoi pense-t-on qu'il faudra attendre Franz Schubert pour que musiques savante et populaire se mêlent ? C'est fait dès ici.

Certes ces « danses » sont souvent un prétexte. À s'étourdir aussi dans l'exercice favori de Bach : le contrepoint. Et notamment cette mélodie perpétuelle, ce contrepoint isorythmique qu'on retrouve dans chaque variation de chaque danse, nommée *Double* sur la partition pour employer le terme français (et rendre hommage au pays danseur).

La *Partita N° 2* commence par une *Allemande* très célèbre. Car elle est didactique, plus lente et dépourvue de doubles cordes que ses voisines : d'autant plus accessible aux jeunes violonistes. Après une curieuse *Courante* à l'esprit ternaire de gigue mais notée en rythmes binaires, la *Sarabande* retrouve les grands accords lyriques, ornés de retards expressifs, du premier mouvement de la *Sonate N° 1*.

Cette solennité sera vite oubliée dans ce qui suit, une *Gigue* cette fois proprement dite, gigue ensorcelée. L'endiamblement est dans les rythmes longue-brève. Ce mode rythmique avait déjà fait danser tout le Moyen Âge, quand on l'appelait « trochée », ou « chorée ». On le retrouvera, au fond, encore dans la valse, dans un tempo moins furieux, mais toujours entraînant.

On en termine par le cinquième mouvement, la fameuse *Chaconne*. Il s'agirait, selon Yehudi Menuhin, de « *la plus grande forme pour violon seul jamais composée* ». Une chaconne est en soi un thème et variation. Comme la passacaille, elle répète la même basse, en boucle. Il s'agit alors de compliquer l'écriture à chaque boucle. Cette forme est typique du baroque. Elle s'attache à l'essor instrumental, à la virtuosité telle qu'exposée au concert, comme un jeu de complication progressive, jeu que les enfants comprennent déjà bien quand ils jouent à la marelle ou à l'élastique : de plus en plus dur (et c'est encore une métaphore de l'existence humaine sans doute). Henry Purcell écrivait ainsi déjà force de ces *ground basses* (rien

que *Dido and Eneas* en contient trois). Bach commence donc « simplement », lentement, car les premières doubles, triples, quadruples cordes sont déjà emplies de difficulté. Elles plantent le décor harmonique, sur lequel on jouera de plus en plus vite ensuite, comme dans la répétition, aussi, de la « grille » d'une improvisation de jazz : pour dire la puissante postérité de tels jeux musicaux. Les variations les plus rapides, au centre, offrent notamment de ces dextres balayages des cordes (cordes graves puis aiguës et retour). Il s'agit d'un exercice qu'Antonio Vivaldi proposait souvent aux solistes de ses presque cent concerti, lesquels ont beaucoup influencé Bach. Mais cette chaconne n'est pas qu'une suite de difficultés instrumentales. Sinon elle n'aurait pas engendré, lors des siècles ultérieurs, toutes ces adaptations, non seulement pour alto, violoncelle, mais aussi pour instruments plus polyphoniques (où les triples ou quadruples notes, où les accords ne sont plus un problème) notamment pour orgue, clavecin, piano, guitare, voire plus récemment marimba (xylophone grave). Certes, avant la version de Ferruccio Busoni, Johannes Brahms avait proposé une version pour la seule main gauche du piano. L'esprit d'exercice, de défi, restait donc intact.

Ce dernier exemple montre une chose. C'est l'aspect profondément ascétique, voire quasi spirituel, monastique – un genre de zen ou de yoga à l'occidentale ? – de ces œuvres aux yeux de la postérité. C'est le paradoxe puisqu'elles ne sont au départ, humblement, que des exercices profanes, contenant de ces « bourrées » paysannes. Mais on y décèle déjà un germe de minimalisme. Le violon seul. Surtout dans l'*Allemande* de la *Partita N° 2*, une simple mélodie qui ne s'occupe même pas de doubles cordes... Vraiment sans accompagnement. Il faudra attendre *Syrinx* (1913) de Claude Debussy, pour flûte seule, pour retrouver un tel dépouillement essentialiste. Et bien sûr suivra le *4'33* de John Cage (1952), l'œuvre « silencieuse ». Ainsi les violonistes du monde semblent aborder ce répertoire comme un pèlerinage, un retour aux sources de la grande musique, du « grand répertoire », comme ils graviraient un mont sacré.



Début de la *Chaconne BWV 1004*, copiée par Ana Magdalena Bach

Hilary Hahn, sur la pochette de son disque consacré, a l'air sérieux, les cheveux sévèrement tirés, humblement éclairée par peu de lumière, comme si elle priait dans une église, ou certes plutôt un temple luthérien.

Il ne faut pas s'étonner d'une telle atmosphère de religiosité. Jean-Paul Sartre, à la fin de *L'imaginaire*, montrait qu'avoir tué Dieu (Friedrich Nietzsche avait écrit « *Dieu est mort* ») n'avait pas suffi à l'homme moderne pour qu'il dépasse son besoin de transcendance, besoin éternel. Dès lors, en effet, même l'athée Debussy parlait de « *Bach, dieu bienveillant auquel les musiciens devraient adresser une prière avant de se mettre au travail, pour se préserver de la médiocrité* ». Plus tard, en une époque déjà assombrie par ce que Jean-François Lyotard appellera notre *Condition postmoderne* (1979), Mauricio Kagel intitulera l'une de ses œuvres, avec une révérence certes plus ironique, désenchantée, mais toujours signifiante, *La passion selon saint Bach* (1985). Cette même année 1985, plus sombrement encore, le provocateur Thomas Bernhard, dans *Maîtres anciens*, avec une littérale *mauvaise foi* calculée, qualifiera Bach de « *répugnant* ». Bernhard montre que si ce terme choque, c'est que nous, Occidentaux cultivés, même quand athées, vouons un véritable culte aux « génies » de notre culture. Or ce culte se ressent mieux en creux, par cet exact *blasphème* moderne.

Ce blasphème éclate d'autant que parmi nos « génies » musiciens, Bach semble aujourd'hui au sommet de l'Olympe. Ceci peut se mesurer statistiquement. Ainsi c'est à son sujet qu'on a le plus écrit d'articles scientifiques (plus de dix mille), selon le Répertoire International de Littérature Musicologique (au sujet de Wolfgang Amadeus Mozart ensuite, puis Ludwig van Beethoven, Richard Wagner, dans cet ordre). Bach semble avoir trouvé un style incapable de faillir, ni de faiblir, avoir écrit près de mille chefs-d'œuvre d'une densité sans égale.

Et ces pièces pour violon seul sont comme l'essence encore concentrée, épurée, d'une telle réussite. Il s'agirait même de la réussite la plus incontestable de l'Occident, selon le film de science-fiction *The Day the Earth stood still* (2008), dans un passage clef, quand l'extra-terrestre plénipotentiaire hésite finalement à achever sa mission (exterminer l'humanité). Quand hésite-t-il ? Après qu'on lui ait fait entendre du Bach. Pour instrument seul.



The Old Violin, William Michael Harnett (1886)

Jacques Amblard est musicologue (docteur, agrégé). Il a publié trois ouvrages, concernant Pascal Dusapin, Olivier Messiaen et la mode de l'enfance dans les arts postmodernes. Il a donné deux conférences au Collège de France en 2007 et animé une émission hebdomadaire sur France Culture (1999-2000). Il a également fait paraître les romans V comme Babel (Balland, 2001), L'harmonie expliquée aux enfants (mf, 2006), Noé (mf, 2016), Les nombres d'Arsène (mf, 2022) et Apocalypse blanche (La Volte, 2022).

Dernière audition

Johann Sebastian Bach *Solosonate N° 1 BWV 1001*

03.10.2017 Emmanuel Tjeknavorian

Johann Sebastian Bach *Partita N° 1 BWV 1002*

03.10.2013 Isabelle Faust

Johann Sebastian Bach *Partita N° 2 BWV 1004*

30.05.2018 Anne-Sophie Mutter

“ATTENTIFS À NOS INSTITUTIONS CULTURELLES.”

Nos institutions culturelles jouent un rôle primordial dans la préservation des liens sociaux.

Partenaires de confiance depuis de nombreuses années, nous continuons à les soutenir, afin d'offrir la culture au plus grand nombre.

Et pourquoi pas,
tout en musique...

 **BANQUE DE
LUXEMBOURG**

www.banquedeluxembourg.com/rse

Certified



Corporation

DE Ein musikalischer Urknall vom Feinsten

Gilbert Stöck

Reptiloide: Gibt es sie wirklich? Ob uns solche oder andere außerirdische Wesen besuchten und besuchen und daher auch wieder heutzutage für wilde Spekulationen und Verschwörungstheorien sorgen, spielte bislang für die Rückschau auf die Musikgeschichte keine Rolle. Doch halt: Könnte ein sorgsamere Blick auf musikalische Ungereimtheiten helfen, die Existenz solch fremdartiger Wesen zu belegen? Einen Hinweis liefern möglicherweise Werke, die seinerzeit als unspielbar galten: Wie sehr schimpfte doch der berühmte Geiger Leopold Auer über das Violinkonzert von Tschaikowsky, wie sehr schüttelte die musikalische Öffentlichkeit die Köpfe angesichts der Partituren von Beethoven, Paganini, Liszt, Xenakis und Ferneyhough. Aber wer weiß: Vielleicht waren die Adressaten nicht von dieser Welt?

Auch der Blick auf die Fugen in den Sonaten für Violine solo von Johann Sebastian Bach macht die Fachwelt zuweilen ratlos. Die Fuge als Inbegriff instrumentaler Polyphonie lebt von den selbstständig verzweigten, melodischen Linien mit all ihren unterschiedlichen Bewegungsrichtungen, Rhythmen und Artikulationen. Wie sollte all dies bloß die zwei Hände – Griffhand und Bogenhand – des Violinisten meistern? Wie soll es möglich sein, mit so eingeschränkten Mitteln den Zauber der Fuge zu vermitteln? Ideal wären solche Violinfugen doch wohl eher für ein krakenähnliches Wesen mit vier Bogenarmen und vier Griffentakeln, dann jedenfalls stünde der Polyphonie auf der Violine nichts mehr im Wege. Aber Bach war ein ausgezeichneter Geiger und wusste daher genau, was irdischen Violinisten zuzumuten sei und welche technischen Möglichkeiten sie

Centre page

Your evening's

essentials at a glance

Who is the composer?



Johann Sebastian Bach (1685–1750): German organist, harpsichordist, violist, violinist and choirmaster. Composed 1000+ pieces of music while fathering 20 children. But he still liked a good beer with friends – when he had time!

What's the big idea?



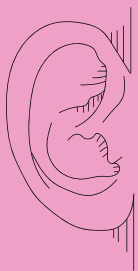
One-man show. Think a single violin can't match the emotional depth of a whole orchestra? Think again! In Bach's era, solo instruments started to take centre stage, with compositions like sonatas and partitas designed to showcase the range of sounds and feelings a violin or flute, for example, could create on their own.

Baroque'n'roll. Like a sonata has several movements, a partita is made up of smaller sections (think «part»-ita) based on dances of the time like the Allemande, Courante, Sarabande, and Gigue. Time to get your dancing shoes on!

A grand finale. The final part of *Partita N° 2* is a masterpiece of the violin repertoire. Lasting as long as the other movements combined, it consists of no fewer than 64 variations, each more dazzling than the last, challenging the limits of the violin and creating a triumphant and awe-inspiring finale.

Forgotten gems. Bach's *Sonatas and Partitas for Solo Violin* are now considered some of the greatest violin works ever written, so it's difficult to believe they were almost completely ignored until long after his death. Their loss, we say!

What should I listen out for?



Heartfelt intensity. Feel the soulful expression in the long, mournful phrases of the opening section of the *Solosonate N° 1* and at the end of the *Partita N° 2*. Some say Bach wrote these works while his first wife was seriously ill. True or not, it shows the profound feelings one instrument alone can create.

Double trouble. Marvel at one violinist playing two distinct melodies at once in the second movement of the *Solosonate*. Notice how one tune starts and another answers, like a musical debate with each voice adding its own perspective.

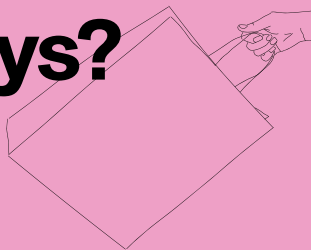
Spot the difference. Both partitas contain three of the same dance forms: a stately and ornate Allemande; a lively, flowing Corrente; and a slow and introspective Sarabande. Can you hear how the characters are the same even when the music is different?

Epic endings. Look closely during the relentless variations closing *Partita N° 2* – you might see smoke coming off the violinist's bow!

What are the key takeaways?

Master of masters. Johannes Brahms described the *Partita N° 2* to Clara Schumann, saying, «*On one stave, for a small instrument, [Bach] writes a whole world of the deepest thoughts and most powerful feelings.*»

Got the taste? If you enjoyed these pieces, try a night of violin and harpsichord favourites by Georg Friedrich Händel, Jean-Marie Leclair and Jean-Baptiste Senaillé on 14.05. for a different Baroque flavour.



Centre engage

Your evening's

essentials at a glance



Wassily Kandinsky: *Fugue* (1914)

mit der Violine gerade so realisieren konnten. Bachs je drei *Sonaten und Partiten für Violine solo* (BWV 1001–1006), die er wohl hauptsächlich in Weimar komponierte und dann 1720 in Köthen vollendet hatte, sind nicht nur die Synthese der ästhetischen und spieltechnischen Klangwelt der Violine jener Zeit, sondern blieben bis heute der Maßstab aller musikalischen Dinge für Solovioline.

Bach hatte bereits früh in seinem Leben Kontakt mit dem Geigenspiel und sein Vater Johann Ambrosius wurde sein erster Lehrer auf diesem Instrument. Johann Sebastian kam auch mit Violinwerken von Johann Pachelbel, Nicolaus Adam Strungk, Johann Adam

Reincken und Dieterich Buxtehude in Kontakt. Die Violine stand anfangs im Fokus von Bachs musikalischen Aktivitäten – gerade während seiner Anstellung in Weimar war er zum Violinspiel verpflichtet.

Seine Liebe zur Violine blieb dann auch groß und sein berühmter Sohn Carl Philipp Emanuel merkte einmal an, dass die Violine in den Händen seines Vaters zeit seines Lebens *«rein und durchdringend»* geklungen hätte, zudem hätte er *«die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen»* verstanden.

Aber warum unterscheidet Bach zwischen Sonaten und Partiten? Der Unterschied zwischen beiden Gattungen liegt in der Stilistik: Vereinfacht gesagt dominierten im Barock zwei Sonatentypen: die sonata da camera, also Kammersonate, und die sonata da chiesa, somit die Kirchensonate. Beide Typen bestanden aus je vier abwechselnd raschen und langsamen Sätzen, wobei die Kammersonate mit einem raschen, die Kirchensonate mit einem langsamen Satz begann. Bach widmete sich bei der Sammlung seiner Sonaten für Violine solo dem Kirchensonaten-Typus. Die heute zu hörende **Sonate g-moll** spannt den Bogen von einem ruhig geführten Adagio über eine der oben geschilderten, schier unspielbaren Fugen hin zu einem in Dur gehaltenen Siciliano, das die aufgestaute Energie und die musikalische Komplexität der ersten beiden Sätze heiter und

zugleich besonnen abrundet. Das sich anschließende Presto lässt aber keinen Zweifel daran, dass die Sonate deutlich im Zeichen tragischer Bewegtheit und innerer Anspannung steht.

Bemerkenswert an dieser Sonate ist der erste Satz, der mindestens gleich berühmt ist, wie die sich daran anschließende Fuge. Dieses Adagio hört sich mit den raschen ornamenthaften Passagen recht improvisiert an, aber der Blick in die Noten überrascht, denn das Notenbild wirkt modern: Feinste rhythmische Nuancen bis hin zu



Faksimile: 1. Satz, BWV 1001

Hundertachtundzwanzigstel-Noten in den oft prall gefüllten Takten fordern eine strenge und sehr differenzierte Umsetzung der kleinen Notenwerte – ganz ohne Improvisation.

Doch was hier wie rhythmisch komplexes Austarieren kleinster Notenwerte aussieht, ist im Grunde nichts anderes als das exakte Festlegen von Verzierungen. Offenbar war es Bach wichtig, dem Interpreten keinerlei Freiraum für eigene Verzierungsideen zu bieten. Solch improvisierter Klangschnuck war eigentlich in jener Zeit gang und gäbe, beispielsweise in ähnlichen Sonaten von Arcangelo Corelli oder bei den virtuosen, frei zu gestaltenden Ornamenten in den zu jener Zeit allgegenwärtigen da capo-Arien.

Neben dem Kirchensonatentypus widmete sich Bach in dem sechsteiligen Zyklus der Werke für Solovioline auch den sogenannten Partiten. Dies sind Sammlungen von Tanzsätzen, die mit abwechslungsreichen Tempi und Taktarten aneinandergereiht ein unterhaltsames zyklisches Werk ergeben und daher eher wie Kammersonaten klingen. Solche Zyklen mit aufeinanderfolgenden Tänzen kennt man aus der Musikgeschichte auch als «Suiten»: im Barock beispielsweise Suiten für Orchester von Bach und Georg Friedrich Händel, bis hin zur *Klaviersuite op. 25* von Arnold Schönberg, seiner ersten Komposition, die konsequent die Zwölftontechnik anwandte.

Bei Bach reihen sich in der **Partita h-moll (BWV 1002)** drei der vier typischen Suitentänze aneinander: Allemanda, Corrente, Sarabande. Nur am Ende steht, neben der oft erscheinenden raschen Gigue, ein Tempo di Borea [alle 4 Satzbezeichnungen genauso original in Bachs Handschrift], also eine Bourrée. Die geradtaktige «*Allemanda*» eröffnet, ganz im Stil einer französischen Ouvertüre, mit feierlichen, majestätischen Punktierungen den Zyklus und gibt damit den ernstesten Rahmen für die weiteren Sätze vor. Die nachfolgende «*Corrente*» hält an diesem Charakter fest, auch wenn sich Tempo und Metrum nun ändern. Der «laufende» Gestus des Satzes macht dabei deutlich,



ALL

YOU

06.10.2023 > 14.07.2024

CAN

EAT

**Humans
and their food**

multiplicity

<LËTZEBUERG
CITY
MUSEUM>



citymuseum.lu

TUE - SUN 10 - 18.00 THU 10 - 20.00 MON closed




HERMÈS
PARIS

Faubourg très honoré

warum der Tanz den Namen «Corrente» trägt. Auch hier, wie anfangs in der g-moll-Sonate, wird die dichte Energie der beiden ersten Sätze im darauffolgenden Satz, hier nun durch eine Sarabande, abgebremst und «geerdet». Die abschließende «*Bourrée*» spannt mit dem streng schreitenden Gestus den Bogen zurück zum festlichen Eröffnungssatz. Eine Besonderheit dieser Partita bilden die sogenannten «Double»-Sätze, die jeweils den vier Hauptsätzen folgen. Sie reflektieren gleichsam als Variation die zuvor erklangenen Tanzsätze durch kleinere, ausschmückende Notenwerte und raschere Bewegung.

Moll ist nicht gleich moll. Denn obwohl auch die dritte der heute zu hörenden Sonaten bzw. Partiten in moll steht – nunmehr d-moll – hat diese einen ganz anderen Charakter als die Partita zuvor. Zwar beginnt diese **Partita in d-moll (BWV 1004)** auch mit den «klassischen» Tanzsätzen Allemanda – Corrente – Sarabanda [auch hier alle 5 Satzbezeichnungen genauso original in Bachs Handschrift], doch trägt dieses Werk einen deutlich melodischeren Charakter, als die *Partita in h-moll*. So fließt die «*Allemanda*» mit ihren perlenden Sechzehntel und Triolen mit einem fast schon heiteren Tonfall geläufig dahin. Hier, wie auch in der sich daran anschließenden *Corrente* moduliert Bach gerne in nahegelegene Dur-Tonarten. Die *Sarabanda* antizipiert mit ihren mehrstimmigen Akkorden das Hauptthema der abschließenden Ciaccona. Die *Giga*, wie Bach den ansonsten oft als Gigue bezeichneten raschen Satz benennt, vermittelt mit ihren raschen ornamenthaften Melodielinien reine Spielfreude. Falls Zuhörende eine merkwürdige Verwandtschaft der einzelnen Sätze dieser Partita bemerken, dann könnte das womöglich daherrühren, dass die Akkordfolge in allen fünf Sätzen sehr ähnlich ist.

Nach der *Giga* könnte die *Partita d-moll* auch geendet haben, denn bis hierin «steckt» alles im Tanzzyklus, was man sich als Musikkenner von einer Suite erwarten darf. Doch Bach schenkte der Musikwelt noch eine Zugabe, die zu den berühmtesten Kompositionen der Musikgeschichte werden sollte: «die» «*Ciaccona*» – die, aufgrund



Teil des Carinanebels

ihrer geigerischen Schwierigkeiten, auch ein Fall für außerirdische Interpreten sein könnte. Angelehnt an die Kosmologie wäre dieses Gebilde als musikalischer Urknall zu bezeichnen: Aus einem scheinbaren Nichts, einem d-moll-Dreiklang am Anfang, entsteht eine kleine, viertaktige Klangwolke mit absteigender Basslinie, die sich mit weiteren vier Takten zu einer größeren Phrase verbindet. Diese acht Takte verschaffen sich im Laufe der verstreichenden Zeit durch vielfältige Variationen mehr und mehr Raum: Das kleine Universum beginnt sich auszudehnen. Das achttaktige Grundgerüst verbindet sich zu kleinen Klanggalaxien, die sich zuweilen klar strukturiert von anderen größeren Abschnitten abheben, zuweilen aber auch diffus erscheinen. Denn manchmal, wie in den breiten Passagen mit Akkordbrechungen, treiben die Klänge scheinbar amorph und ziellos dahin – wie intergalaktische Nebel. Wie in unserem physischen Universum vermutet, muss es in der «Ciaccona» auch mehr geben, als das analytisch Beobachtbare: eine Art dunkle Materie, die aus den

Einzelönen der Partitur mehr macht als deren Summe und derart auf eindruckliche Weise den 32-mal aufeinanderfolgenden Gerüstsatz zu einer Einheit verschweiß.

Johann Sebastian Bach zählte, wie auch Ludwig van Beethoven, zu denjenigen Komponierenden, die sich nicht damit zufriedengaben, mächtige, gehaltvolle Einzelwerke zu schaffen. Sie setzten sich darüber hinaus zum Ziel, in einer künstlerischen Idee alles Musikalisch-Mögliche auszuleuchten, was diese Idee herzugeben verspricht. Bei Beethoven waren es beispielsweise die für die damalige Zeit «finalen» Streichquartette, Klaviersonaten, die *Neunte Symphonie*, die *Missa solemnis* und die *Diabelli-Variationen*. Bei Bach sind dies die *Goldberg-Variationen*, das *Wohltemperierte Klavier*, die *Kunst der Fuge* oder eben auch die *6 Sonaten und Partiten für Solovioline*. Diese sechs Zyklen bilden Einheiten des Mannigfaltigen: Sie



«The Sounds of Earth», Voyager Golden Record

erlauben der Violine in vielfältiger Art und Weise alles, was diesem Instrument an musikalischen und technischen Möglichkeiten abgerungen werden kann. Zugleich schafft jeder dieser Zyklen für sich eine in sich ruhende Geschlossenheit.

Ob solche Musik nicht nur von Menschen oder Reptiloiden, sondern auch von Außerirdischen geliebt und gespielt wird, kann noch nicht abschließend geklärt werden. Aber Botschafter menschlicher Kunst und Kultur sind bereits unterwegs, um diese Frage in Hunderttausenden von Jahren vielleicht zu klären: Es sind die goldenen Schallplatten der US-amerikanischen Voyager-Sonden, die zu den nächsten Sternen rasen: Eines der dafür streng ausgewählten, wenigen Konzertstücke ist ein Satz aus einer *Partita für Violine solo* von Johann Sebastian Bach.

Geboren 1969 in Graz studierte Gilbert Stöck Musikwissenschaft in Graz und promovierte in Halle (Saale) über ein Thema zur Musikgeschichte der DDR. Er ist seit 2005 Dozent am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig und forschte 2013–2015 in Lissabon zu Aspekten der portugiesischen Musikgeschichte.

Letzte Aufführung

Johann Sebastian Bach *Solosonate N° 1 BWV 1001*
03.10.2017 Emmanuel Tjeknavorian

Johann Sebastian Bach *Partita N° 1 BWV 1002*
03.10.2013 Isabelle Faust

Johann Sebastian Bach *Partita N° 2 BWV 1004*
30.05.2018 Anne-Sophie Mutter

POUR UNE CRÉATION CIRCULAIRE
ET PLUS RESPONSABLE

RENOUVELEZ, RECYCLEZ,
RÉPAREZ, REVENDEZ

LE NOUVEAU COOL
JUSQU'AU 23 JUIN



Galeries
Lafayette

ENJOY* SUR GALERIESLAFAYETTE.COM

* À DÉCOUVRIR.



BERNARD-MASSARD.LU

LE TOUR DU MONDE EN 900 VINS



WINE E-SHOP

Interprète

Biographie

Leonidas Kavakos violon

FR Leonidas Kavakos est reconnu dans le monde entier pour sa technique incomparable, son habileté captivante, sa musicalité exceptionnelle et l'exhaustivité de son jeu. Il a noué des relations étroites avec des orchestres de premier plan tels que les Berliner et les Wiener Philharmoniker, le Royal Concertgebouw Orchestra et le London Symphony Orchestra. Ces dernières années, il s'est également imposé comme chef d'orchestre. Il a notamment dirigé le New York Philharmonic, les Wiener Symphoniker, le Chamber Orchestra of Europe et l'Israel Philharmonic Orchestra. Au cours de la saison 2023/24, Leonidas Kavakos se produit lors du gala d'ouverture du Carnegie Hall avec le Chicago Symphony Orchestra et Riccardo Muti. Il dirige aussi pour la première fois le Philharmonia Orchestra à Londres et l'Orchestre Philharmonique de Radio France. Leonidas Kavakos est artiste exclusif Sony Classics. Il a entre autres enregistré le *Concerto pour violon* de Ludwig van Beethoven avec le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks qu'il dirige depuis l'instrument, et réédité l'intégrale des sonates de Beethoven avec Enrico Pace gravé en 2007. En 2022, il a publié «Beethoven for Three: Symphony N° 6 «Pastorale» and op. 1 N° 3», un arrangement pour trio enregistré avec Emanuel Ax et Yo-Yo Ma. D'autres disques de cette série avec des arrangements de symphonies de Beethoven paraîtront dans les années à venir. Le musicien a été nommé Artist of the Year par *Gramophone Magazine* en 2014. Né à Athènes, il donne chaque année une masterclass de violon et de musique de chambre dans sa ville

Leonidas Kavakos photo: Marco Borggreve



natale, qui rassemble des violonistes et des ensembles du monde entier. Il joue sur le Stradivarius «Willemotte» datant de 1734. Leonidas Kavakos a joué pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg en février

Leonidas Kavakos Violine

DE Leonidas Kavakos wird weltweit für seine unvergleichliche Technik, seine fesselnde Kunstfertigkeit, seine herausragende Musikalität und die Vollständigkeit seines Spiels gefeiert. Er hat enge Beziehungen zu führenden Orchestern wie den Wiener und Berliner Philharmonikern, dem Royal Concertgebouw Orchestra und dem London Symphony Orchestra aufgebaut. In den letzten Jahren ist es Kavakos gelungen, sich als Dirigent zu profilieren. Er dirigierte u. a. das New York Philharmonic, die Wiener Symphoniker, das Chamber Orchestra of Europe und das Israel Philharmonic Orchestra. In der Saison 2023/24 trat Kavakos bei der Eröffnungsgala der Carnegie Hall mit dem Chicago Symphony Orchestra und Riccardo Muti auf. Außerdem dirigierte er zum ersten Mal das Philharmonia Orchestra in London und das Orchestre Philharmonique de Radio France. Kavakos nimmt exklusiv für Sony Classics auf. Zu seinen Veröffentlichungen gehören Ludwig van Beethovens *Violinkonzert*, das er mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks einspielte und selbst dirigierte, und die Neuauflage seiner Aufnahme der vollständigen Beethoven-Sonaten mit Enrico Pace aus dem Jahr 2007. Im Jahr 2022 veröffentlichte Kavakos «Beethoven for Three: *Symphony N° 6* «Pastorale» and *op. 1 N° 3*» in einer Bearbeitung für Trio, musiziert zusammen mit Emanuel Ax und Yo-Yo Ma. Weitere Alben aus dieser Reihe mit Bearbeitungen von Beethoven-Symphonien werden in den kommenden Jahren erscheinen. Kavakos wurde 2014 vom *Gramophone Magazine* zum «Artist of the Year» ernannt. Kavakos, der in Athen geboren wurde, leitet jedes Jahr einen Meisterkurs für Violine und Kammermusik in seiner Heimatstadt, der Geiger und Ensembles aus der ganzen Welt anzieht. Er spielt die «Willemotte» Stradivari aus dem Jahr 1734. In der Philharmonie Luxembourg ist Leonidas Kavakos zuletzt im Februar aufgetreten.



CONTE D'ÉTÉ - CAMPAGNE PRINTEMPS ÉTÉ 2024
PHOTOGRAPHÉE PAR ROMAIN DUQUESNE
ET FILMÉE PAR ALBA FREDENAND ET ENRIQUE VILLALUENGA

CLAUDIE PIERLOT
PARIS



CONTE D'ÉTÉ - CAMPAGNE PRINTEMPS ÉTÉ 2024
PHOTOGRAPHÉE PAR ROMAIN DUQUESNE
ET FILMÉE PAR ALBA FREDENAND ET ENRIQUE VILLALUENGA

CLAUDIE PIERLOT
PARIS

Prochain concert du cycle
Nächstes Konzert in der Reihe
Next concert in the series

William Christie

«When harpsichord and violin meet»

14.05.24

Mardi / Dienstag / Tuesday

Théotime Langlois de Swarte violon
William Christie clavecin

Œuvres de Corelli, Händel, Leclair, Senaillé

Voyage dans le temps

19:30

75'

Salle de Musique de Chambre

Tickets: 35 / 45 € / **Phil30**

www.philharmonie.lu

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu

Follow us on social media:

 @philharmonie_lux

 @philharmonie

 @philharmonie_lux

 @philharmonielux

 @philharmonie-luxembourg

 @philharmonielux

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2024

Pierre Ahlborn, Président

Stephan Gehmacher, Directeur Général

Responsable de la publication Stephan Gehmacher

Rédaction Charlotte Brouard-Tartarin, Dr. Christoph Gaiser, Daniela Zora Marxen

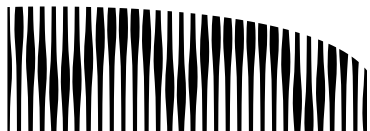
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour

Design NB Studio, London

Imprimé par: Print Solutions

Sous réserve de modifications. Tous droits réservés /

Änderungen und Irrtümer sowie alle Rechte vorbehalten



Philharmonie Luxembourg



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture



Mercedes-Benz