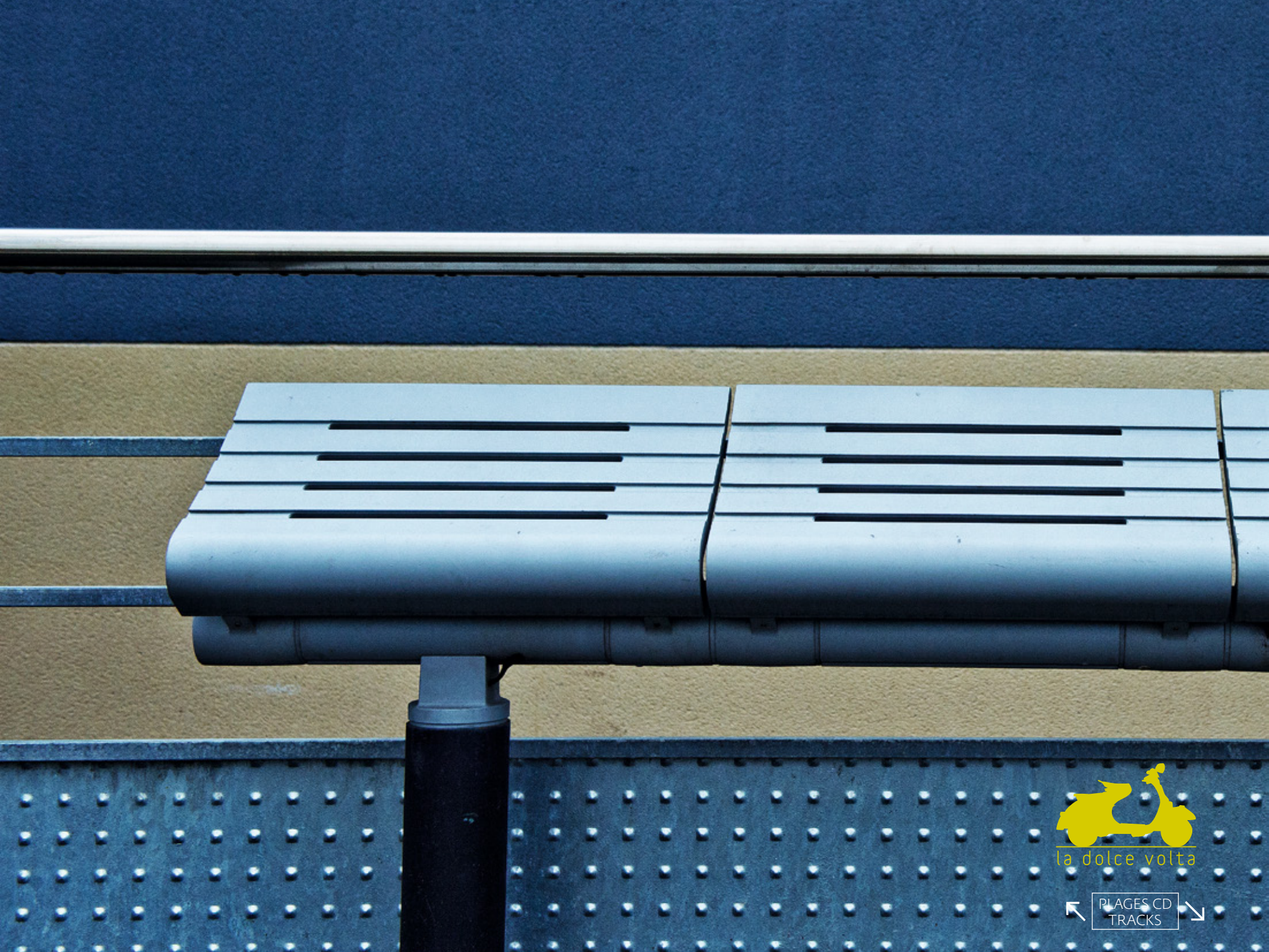




Johann Sebastian BACH

1685 - 1750

Nicolas
DAUTRICOURT
&
Juho
POHJONEN

CD1

1	Aria Bete aber auch dabei		6'21
	(Cantate Mache dich, mein Geist, bereit, BWV 115)		
	(Arrangement : Nicolas Dautricourt - Violoncelle : Bertrand Raynaud)		
	Sonata BWV 1014 en Si mineur / B minor / h-Moll		14'03
2	Adagio	4'29	
3	Allegro	2'51	
4	Andante	3'39	
5	Allegro	3'04	
	Sonata BWV 1015 en La majeur / A major / A-Dur		12'12
6	Andante	2'44	
7	Allegro	3'07	
8	Andante un poco	2'17	
9	Presto	4'04	
	Sonata BWV 1016 en Mi majeur / E major / E-Dur		17'24
10	Adagio	5'08	
11	Allegro	2'49	
12	Adagio ma non tanto	5'53	
13	Allegro	3'34	

TT: 50'27

CD2

Sonata BWV 1017 en Ut mineur / *C minor* / c-Moll

16'33

- | | | |
|---|---------|------|
| 1 | Largo | 4'23 |
| 2 | Allegro | 4'23 |
| 3 | Adagio | 3'26 |
| 4 | Allegro | 4'21 |

Sonata BWV 1018 en Fa mineur / *F minor* / f-Moll

18'07

- | | | |
|---|---------|------|
| 5 | Largo | 7'32 |
| 6 | Allegro | 4'20 |
| 7 | Adagio | 4'04 |
| 8 | Vivace | 2'11 |

Sonata BWV 1019 en Sol majeur / *G major* / G-Dur

16'47

- | | | |
|----|---------|------|
| 9 | Allegro | 3'37 |
| 10 | Largo | 2'00 |
| 11 | Allegro | 4'29 |
| 12 | Adagio | 3'40 |
| 13 | Allegro | 3'01 |

14 Aria (Suite orchestrale n°3, BWV 1068)

9'16

(Arrangement : August Wilhelm - Violoncelle : Bertrand Raynaud)

TT: 61'16

« Plus haut que tous les saints, plus haut que tous les rois. »

Charles Péguy

Comment aborde-t-on l'œuvre de Bach devant les micros ?

Nicolas Dautricourt : Pour enregistrer la musique de Bach, il me semble nécessaire d'être parvenu à une certaine synthèse stylistique. Le langage classique soulève, en effet, nombre de questions et se heurte à des courants d'interprétations fort divers. Il faut avoir suffisamment confiance en soi et, à un moment donné, se dire que l'on est prêt. C'est pour cela que nous avons pris beaucoup de plaisir à réaliser cet enregistrement. Dans ce répertoire – mais n'est-ce pas le cas de presque tous les répertoires ? – on ne peut pas tricher. La musique de Bach est "nue" et elle demeure, pour moi, un mystère.

Pour cet enregistrement, je ne m'en suis remis qu'à des choses simples: l'amour inconditionnel que je porte à cette musique, mais aussi l'assurance de ne pas tomber dans le mauvais goût et que j'utiliserais, de la meilleure manière possible, les techniques modernes que j'ai apprises. Bref, rester humble, et tenter de révéler l'œuvre sans vouloir la dominer. Cela passe par une appropriation du texte et la recherche de notre propre narration. En somme, aller au-delà des barres de mesure !

Juho Pohjonen : Bach tient une place très particulière dans mon répertoire. J'ai étudié et joué sa musique durant toute ma carrière. Comprendre Bach est l'une des clés pour aborder tout autre compositeur car son legs musical a irrigué tous les musiciens qui l'ont suivi.

N'est-on pas intimidé devant une telle œuvre, que l'on dit parfois si complexe ?

N.D. : La musique de Bach ? Complexe ? Je ne l'ai jamais pensé. En tant que violoniste, je peux vous parler de la complexité réelle et importante de la *Première Sonate pour violon et piano* de Béla Bartók, du *Pierrot Lunaire* ou de la *Fantaisie pour violon avec accompagnement* de piano de Schoenberg, de l'*Octuor* d'Enesco...

Percevez-vous des différences d'écriture chez Bach, lorsqu'il compose pour le clavier seul ou bien en musique de chambre ?

J.P. : Il n'y a pas de différences fondamentales. Pour autant, certains mouvements visent clairement à des effets orchestraux dans la partie du clavecin comme dans l'ouverture du *Lamento* de la *Première Sonate* ou bien dans le premier mouvement de la *Troisième*. Dans ces pages, je qualifierais l'écriture du clavier « d'avant-gardiste » et j' imagine que cela pose de nombreuses questions au clavecin.

Vous reconnaissez-vous dans une tradition violonistique ?

N.D. : Je ne me suis pas posé la question de la tradition. J'écoute beaucoup de musique, de tous les styles, mais j'avoue avoir entendu peu d'interprètes, peu de disques dans ce répertoire. Pour moi, le principe même d'une école de violon est quelque chose de restreignant.

Je déchiffre donc la musique, souvent d'abord au piano, avant le violon. Puis je la joue comme je la ressens. «Ayez un beau chant et votre musique sera belle», comme recommandait Haydn à ses élèves. Mon sens musical s'est forgé par l'écoute, l'étude et la pratique d'une matière musicale extrêmement vaste et contrastée. Je me fais donc aujourd'hui confiance quant à ma capacité à synthétiser l'ensemble de ces connaissances et de ces émotions, afin de servir la musique et non l'utiliser à mon profit. En vérité, si l'on aime la musique que je joue, peu m'importe que l'on reconnaisse mon violon.

Vous avez étudié auprès d'András Schiff. Avez-vous été marqué par une école de piano en particulier ?

J.P. : J'ai eu, en effet, le plaisir d'étudier l'œuvre de Bach avec András Schiff. Je pense qu'il a trouvé une voie pour jouer sa musique, avec une superbe liberté artistique. Une liberté qui paraît toujours authentique, ce qui demeure une grande source d'inspiration pour moi. Cela étant, je ne me revendique pas d'un style de jeu ou d'une école de piano. Et si j'ai reçu des influences, ici et là, ce fut plus souvent d'interprètes qui ne sont pas des pianistes.

Qu'avez-vous ressenti à la lecture de ces sonates ?

N.D. : Comment une musique aussi contrôlée, peut-elle provoquer autant d'émotions ? La « fragilité » de Bach me touche. Voilà un miracle d'expressions sensibles. Celles-ci explosent dans chaque phrase. J'ai donc eu l'envie de transmettre ce que j'avais sur le cœur. Il est vrai aussi, qu'avec la maturité, on a tendance à aller à l'essentiel du message musical, à épurer le jeu, au bon sens du terme. Chez Bach, le phrasé est libre. Et les quelques rares indications ne sont pas, à mes yeux, des dogmes. J'ai un rapport très libre avec ce qui est marqué sur la partition. Est-il présomptueux de dire qu'il s'agit de la part de l'interprète sur le créateur ?

Votre interprétation s'est nourrie de tous vos autres répertoires, notamment de la musique contemporaine que vous jouez, voire même du jazz que vous pratiquez régulièrement...

N.D. : Pour compléter votre question sur la manière d'aborder le répertoire, c'est en effet cette somme de toutes les œuvres apprises qui nous décide, un jour, d'enregistrer Bach. J'aurais envie que tous mes concerts, dorénavant, s'ouvrent par une pièce de Bach, l'A.B.C de la musique.

Dans quelle mesure le renouveau de l'interprétation baroque a-t-il modifié votre conception de la musique de Bach ?

J.P. : La musique baroque représente, pour moi, un univers d'abondance, et une forme de générosité en termes d'idées. Sur un clavecin, on joue de l'ornementation, mais sur un piano moderne, ce sont de petites nuances subtiles qui offrent un enrichissement supplémentaire à une musique structurellement ardue. Le travail le plus stimulant, sur un piano moderne, concerne quelques mouvements avec la notation de la basse (à la ligne correspondant aux basses, sont notés des nombres indiquant les cordes grâce auxquels s'élabore un accompagnement improvisé). C'est le cas notamment du superbe et obsédant *aria*, Cantabile, ma un poco Adagio, d'une version antérieure de la *Sixième Sonate*, que nous avons tenu à enregistrer également.

Quelles sont les limites que vous vous êtes imposées dans votre interprétation ?

N.D. : Les limites sont celles du bon goût et mon but est de trouver le point d'équilibre entre le contrôle, la ligne de chant et le lâcher prise : c'est pour moi le secret de l'interprétation. C'est ce que je recherche, y compris, lorsque j'improviser sur un standard de jazz. Dans le cas des sonates de Bach, il est impératif d'éviter toute surcharge, toute emphase. Cette musique n'a pas besoin d'être soutenue.

Comment avez-vous abordé la question du choix de l'instrument ?

N.D. : Pour moi, ce n'est ni un problème ni même une question que je me suis posée. L'interprète joue pour les auditeurs de son époque. Il y a, d'un côté, mon Stradivarius de 1713 et, de l'autre, un Steinway & Sons D moderne. Cet enregistrement est tout sauf un enregistrement « historique ». Nous jouons une musique « intemporelle ». Le reste est secondaire.

J.P. : L'une des caractéristiques de la musique de Bach est qu'elle s'adapte à pratiquement n'importe quel instrument. Bach, lui-même, « recyclait » ses propres pièces sans que cela paraisse inapproprié. De fait, jouer sur un piano moderne n'est pas un problème. J'aime explorer les couleurs et les nuances d'un tel instrument, les limites étant celles, évidemment, du bon goût. Cependant, en raison de la nature polyphonique de cette musique, on peut « oublier » les innovations postérieures du piano, comme la pédale de sourdine. Par ailleurs, le clavecin offre une grande clarté rythmique et il faut, pour l'obtenir au piano, réaliser un certain effort. Pour ma part, j'essaie d'éviter d'importants changements de dynamiques, ce qui est une légère concession stylistique au jeu du clavecin. Cela n'empêche pas un jeu contrasté qui permet de mieux articuler le toucher.

Estimez-vous que les six Sonates constituent un cycle ?

N.D. : Difficile de répondre à cette question... Il est fort probable que les trois premières sonates aient été composées à Cöthen, entre 1717 et 1723 et qu'elles aient été remaniées par la suite, à Leipzig. Ces trois pièces dévoilent une progression harmonique à « dièses croissants ». De fait, la charge émotionnelle ne cesse de s'amplifier. La *Première Sonate* est finalement assez ténue et simple. Les deux suivantes sont de plus en plus concertantes et virtuoses. Le violon est même parfois d'une expression conquérante.

Les *Quatrième* et *Cinquième Sonates* appartiennent à l'univers des bémols et l'ensemble s'achève avec la *Sixième Sonate*, dans un Sol majeur rayonnant, qui fait indubitablement penser aux *Concertos brandebourgeois* composés durant la même période. La dernière Sonate se composait, à l'origine, de six mouvements. Bach n'en a gardé que cinq.

Comment définiriez-vous l'écriture des Sonates, notamment en regard de l'œuvre pour violon seul de Bach ?

N.D. : Ces six partitions sont d'une inventivité folle. Elles respectent un équilibre entre deux instruments. Bach a réalisé toutes les parties du clavier, n'offrant pas de moments improvisés. L'architecture et les sources des œuvres sont multiples. J'y entends des éléments de cantates, et d'influences de musiques italiennes, notamment. Il s'agit donc de six sonates d'église (*da chiesa*) dans la tradition italienne, toutes bâties sur le même schéma. C'est une différence de taille avec les *Sonates et Partitas pour violon seul*, qui intègrent des danses dans l'esprit des suites.

Les *Sonates pour violon et piano* sont d'une dimension plus monolithique et font l'impasse sur l'esprit de la danse. De fait, les partitions pour violon seul offrent une plus grande liberté à l'interprète, non seulement parce qu'il est seul, face à lui-même, mais aussi parce que la variété rythmique repousse les limites de l'interprétation. La fantaisie italienne y est assurément plus marquée avec un certain humour, voire parfois de la dérision, qui n'existent dans l'œuvre pour violon et clavier.

Parlez-nous de votre travail commun...

N.D. : Rétrospectivement, je suis stupéfait par le travail colossal qu'il a fallu effectuer pour ces Sonates. On n'imagine pas à quel point les voix des deux instruments sont imbriquées les unes dans les autres. Il faut apporter un soin extrême aux moindres détails pour approfondir la lecture. Nous avons fait quelques choix musicaux, dans les ornements, par exemple. Lors des sessions d'enregistrement, les grandes prises ont prévalu.

J.P. : Nous avons échangé durant plusieurs mois pour trouver les tempi justes de chaque mouvement et aborder des détails au sein des Sonates. Puis nous avons travaillé chacun de notre côté pour que tout soit parfait lors de l'enregistrement. Cela a préservé la sincérité et la fraîcheur de notre jeu et, nous le pensons, supprimé le risque de prises moins inspirées lorsque l'on se retrouve en studio, sans la présence du public.

**« Comme tout ce qui est précaire, délicieux, irréversible -
une bouffée de passé respiré fugitivement dans un parfum,
un souvenir de notre jeunesse révolue, la musique fait de
l'homme un être absurde et passionné. »**

Vladimir Jankélévitch

‘Higher than all saints, higher than all kings’

Charles Péguy

How does one go about tackling the music of Bach in front of the microphones?

Nicolas Dautricourt: To record the music of Bach, it seems to me necessary to have achieved a certain stylistic synthesis, because the classical style raises many questions and touches on a wide variety of interpretative traditions. You must have enough confidence in yourself and, at some point, you have to say that you're ready. That's why we really enjoyed making this recording. In this repertoire – but isn't it the case in almost all repertoires? – you can't cheat. Bach's music is 'naked' and for me it remains a mystery.

For this recording, I put my trust in just a few simple things: the unconditional love I have for this music, but also the necessity of not crossing the line into bad taste, and of using the modern techniques I've learned in the best possible way. In sum, I needed to remain humble, and to try to reveal the work without wanting to dominate it. That meant appropriating the text and seeking out our own narrative. In short, going beyond the barlines!

Juho Pohjonen: Bach holds a very special place in my repertoire. I have studied and played his music throughout my career. Understanding Bach is one of the keys to approaching any other composer, because his musical legacy has permeated all those who followed him.

Isn't it intimidating to play such music, which is sometimes said to be so complex?

N.D.: Bach's music? Complex? I've never thought so. As a violinist, I can tell you about the real and considerable complexity of Bartók's First Sonata for violin and piano, Schoenberg's *Pierrot Lunaire* and his *Phantasy* for violin with piano accompaniment, or Enesco's Octet . . .

Do you perceive any differences in Bach's keyboard style when he's composing for a solo instrument or writing chamber music?

J.P.: There are no fundamental differences. Nevertheless, some movements clearly aim at orchestral effects in the harpsichord part, such as the *lamento* opening of the First Sonata or the first movement of the Third. In these movements, I would describe the keyboard writing as 'avant-garde' and I imagine it must raise a lot of questions for a harpsichordist.

Do you see yourself as belonging to a specific violin tradition?

N.D.: I didn't ask myself questions about tradition. I listen to a lot of music, all kinds of music, but I must admit that I've not heard many performances or recordings of this repertory. For me, the very principle of a violin school is something restrictive.

So my approach is to sight-read the music, often at the piano first, before playing it on the violin. Then I play it the way I feel it. 'Find a beautiful melody and your music will be beautiful', as Haydn advised his students. My musical instinct has been forged through listening, studying and practising an extremely wide-ranging and contrasting body of musical material. So, today, I'm confident in my ability to synthesise all this knowledge and these emotions in a way that will serve the music and not use it to my own advantage. To be honest, if people love the music I play, I don't care whether or not they recognise my violin.

You studied with András Schiff. Were you influenced by a particular piano school?

J.P.: Yes, I had the pleasure of studying Bach's output with András Schiff. I think he has found a way to play this music with superb artistic freedom. A freedom that always seems authentic, and which remains a great source of inspiration for me. That being said, I don't claim to adhere a particular style of playing or school of pianism. And if I have picked up influences here and there, it was more often from performers who aren't pianists.

What were your feelings when you read through these sonatas?

N.D.: How can such controlled music provoke so much emotion? Bach's 'fragility' touches me. It's a miracle of sensitive, expressive effects, which explode in every phrase. So I wanted to convey to listeners what I felt in my heart. It's also true that, with the onset of maturity, we tend to go to the essence of the musical message, to purify our playing, in the good sense of the word. In Bach, phrasing is up to the performer. And the few rare markings are not, in my opinion, to be taken as dogma. I have a very free relationship with what's marked in the score. Is it presumptuous to say that this is the performer's share in the creative act?

Your interpretation has been nourished by all your other repertoires, in particular the contemporary music you play, or even the jazz you perform regularly ...

N.D.: To finish answering your question about how to approach this repertoire, it's quite true that it is this sum of all the works we have learnt that one day makes us decide to record Bach. I would like all my concerts to open with a piece by Bach, the ABC of music.

To what extent has the revival of Baroque performance practice changed your conception of Bach's music?

J.P.: For me, Baroque music represents a world of abundance and a form of generosity in terms of ideas. On a harpsichord, you play ornamentation, but on a modern piano, it's small subtle nuances that further enrich structurally difficult music. The most stimulating work to be done, on a modern piano, concerns some movements written in figured bass notation (the bass line consists of numbers indicating the chords to be played, on the basis of which the player improvises an accompaniment) with the superb and haunting aria in an earlier version of the Sixth Sonata, which we decided to record as well.

What are the limits you imposed on yourselves in your interpretation?

N.D.: The limits are those of good taste, and my aim is to find the point of equilibrium between control, the singing line, and letting go: for me that is the secret of interpretation. This is what I'm trying to achieve, just as it is when I improvise on a jazz standard. In the case of Bach's sonatas, it's imperative to avoid any exaggeration, any over-emphasis. This music doesn't need any help to stand on its two feet.

How did you approach the choice of instrument?

N.D.: For me, that wasn't a problem, or even a question I asked myself. The performer plays for the listeners of his or her time. There is, on the one hand, my Stradivarius of 1713 and, on the other hand, a modern Steinway & Sons D. This recording is anything but a 'historical' recording. We play 'timeless' music. The rest is secondary.

J.P.: One of the characteristics of Bach's music is that it adapts to almost any instrument. Bach himself 'recycled' his own pieces without that appearing in any way inappropriate. In fact, playing on a modern piano is not a problem. I like to explore the colours and nuances of the instrument, the limits being those of good taste. However, because of the polyphonic nature of this music, we can 'forget' the later innovations of the piano, such as the soft pedal. In addition, the harpsichord offers great rhythmic clarity, and it requires a certain effort to obtain that on the piano. For my part, I try to avoid major changes in dynamics, which is a slight stylistic concession to harpsichord playing. That doesn't preclude a contrasted playing style, which allows for better articulation of touch.

Do you regard the six sonatas as a cycle?

N.D.: It's very likely that the first three sonatas were composed in Cöthen between 1717 and 1723, and were subsequently revised in Leipzig. These three pieces reveal a harmonic progression with a growing number of sharps in the key signature. In fact, the emotional weight constantly intensifies. The First Sonata is really quite slender and simple. The next two are increasingly concertante and virtuosic. The violin is sometimes even quite swaggering in its expression.

The Fourth and Fifth sonatas belong to the world of the flat keys, and the series ends with the Sixth Sonata, in a radiant G major, which undoubtedly reminds us of the Brandenburg Concertos composed during the same period. The last sonata originally consisted of six movements. Bach only retained five of them.

How would you define the style of the sonatas, particularly in relation to Bach's works for unaccompanied violin?

N.D.: These six pieces are incredibly inventive. They respect a balance between the two instruments. Bach wrote out all the keyboard lines in full, not offering any scope for improvisation. The architecture and sources of the works are multiple. I hear in them elements from the cantatas and influences from Italian music, among others. These are six church sonatas (*sonate da chiesa*) in the Italian tradition, all built on the same scheme. This is a major difference from the Sonatas and Partitas for solo violin, which integrate dances in the spirit of the Baroque suite.

The Sonatas for violin and piano possess a more monolithic dimension and bypass the spirit of dance. In fact, the solo violin works offer greater freedom to the performer, not only because each of us is alone, confronted only with ourselves, but also because the rhythmic variety pushes the boundaries of interpretation back still further. The element of Italian fantasy is certainly more marked in the Sonatas and Partitas, with a certain humour, and sometimes even derision, which don't exist in the works for violin and keyboard.

Tell us a little about the way you worked together.

N.D.: In retrospect, I am amazed at the colossal amount of work we had to do on these sonatas. It's hard to imagine just how closely the voices of the two instruments are interwoven. Extreme care must be taken even on the slightest details in order to deepen the reading. We made a certain number of musical choices together, for example concerning the ornaments. During the recording sessions, we generally opted for long takes.

J.P.: We exchanged for several months to find the right tempi for each movement and to discuss details in the sonatas. Then each of us practised individually to make sure everything was perfect when we came to record. That preserved the sincerity and freshness of our playing and, we believe, eliminated the risk of less inspired takes that exists when you find yourself alone in the studio, without the presence of an audience.

'Like all that is precarious, delightful, irreversible – a whiff of the past fleetingly inhaled in a scent, a memory of our past youth – music makes man into an absurd and passionate being'

Vladimir Jankélévitch

ヨハン・セバスティアン

バッハ

1685 - 1750

ニコラ
ドートリクール

ユホ
ポホヨネン

CD1

1	カンタータ《わが心よ、汝備えをなせ》 BWV 115からアリア (編曲:ニコラ・ドートリクール／チェロ:ベルトラン・レイノー)	6'21
ソナタ 短調 BWV1014		14'03
2	アダージョ	4'29
3	アレグロ	2'51
4	アンダンテ	3'39
5	アレグロ	3'04
ソナタ イ長調 BWV1015		12'12
6	アンダンテ	2'44
7	アレグロ	3'07
8	アンダンテ・ウン・ポーコ	2'17
9	プレスト	4'04
ソナタ ホ長調 BWV1016		17'24
10	アダージョ	5'08
11	アレグロ	2'49
12	アダージョ・マ・ノン・タント	5'53
13	アレグロ	3'34

TT: 50'27

CD2

	ソナタ ハ短調 BWV1017		16'33
1	ラルゴ	4'23	
2	アレグロ	4'23	
3	アダージョ	3'26	
4	アレグロ	4'21	
	ソナタ ヘ短調 BWV1018		18'07
5	ラルゴ	7'32	
6	アレグロ	4'20	
7	アダージョ	4'04	
8	ヴィヴァーチェ	2'11	
	ソナタ ト長調 BWV1019		16'47
9	アレグロ	3'37	
10	ラルゴ	2'00	
11	アレグロ	4'29	
12	アダージョ	3'40	
13	アレグロ	3'01	
14	《管弦楽組曲第3番》BWV1068からアリア (編曲:アウグスト・ヴィルヘルム／チェロ:ベルトラン・レイノー)		9'16

TT: 61'16

録音に際して、バッハの作品にどのようなアプローチをなさったのでしょうか？

ニコラ・ドートリクール(以後、ND)：バッハの音楽を録音するには、さまざまな様式を統合する力が必要であるように思います。実際、バッハの作品に取り組む場合、私たちは演奏様式に関して多くの問題に直面しますし、極めて多様なヴァイオリン奏法の伝統に向き合うことにもなります。奏者は十分な自信を得たうえで、ある段階で“準備は万全だ”と判断しなければなりません。だからこそ、今回の録音が実現したことは、私たちにとって大きな喜びです。6曲のソナタの演奏において——これは大半のレパートリーにも当てはまるのではないのでしょうか？——、奏者は“ごまかす”ことができません。バッハの音楽は一切の無駄のない“裸”の状態でそこにあり、私にとってはつねに神秘的な存在です。

今回の録音で、私はシンプルな事だけを重視しました。自分がバッハの音楽に抱いている無条件の愛を信じること、悪趣味に陥らないこと、これまでに習得したモダン楽器のテクニックを最良の形で活かすことだけを、念頭に置いたのです。つまり、演奏に際して謙虚であり続け、作品を支配しようとはしないよう努めました。それは、作品を自分のものにし、私たち奏者自身の“話法”を探求することによって実現されます。要するに、小節線だけに頼ることなく、より踏み込んだアプローチをしなければなりません！

ユホ・ポホヨネン(以後、JP)：バッハの作品は、私のレパートリーの中で極めて特別な地位を占めています。私はこれまでずっと、バッハの音楽を学び、演奏し続けてきました。バッハの音楽への理解は、他のあらゆる作曲家たちに近づくための鍵の一つでもあります。バッハの音楽的遺産は、彼以後のあらゆる音楽家たちに影響を与えたのですから。

極めて複雑だと言われることもあるバッハのヴァイオリン・ソナタを前にして、怖気づくことは無いのでしょうか？

ND.: バッハの音楽が複雑なのですか？ そのように考えたことは一度もありません。ヴァイオリニストにとって真に“複雑”な傑作は、バルトークの《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ第1番》、シェーンベルクの《月に憑かれたピエロ》《ヴァイオリンとピアノのための幻想曲》、エネスクの《八重奏曲》などではないでしょうか……。

バッハの独奏曲と室内楽曲の鍵盤書法の違いを感じることはありますか？

JP.: 両者に根本的な違いは無いと思います。ただしヴァイオリン・ソナタの幾つかの楽章において、鍵盤パートが管弦楽的な効果をねらって書かれていることは明らかなです。第1番の冒頭“ラメント”や第3番の第1楽章が、その最たる例でしょう。これらの楽章の鍵盤書法をあえて形容するならば“前衛的”です。それはチェンバロに多くの問題を突きつけているのではないかと想像します。

貴方はご自分が、ある特定のヴァイオリン奏法の伝統の中に身を置いているとお考えですか？

ND.: 伝統の問題を自分に当てはめて考えたことはありません。私は沢山の音楽、あらゆる分野の音楽を聴きますが、じつを言えば、バッハのヴァイオリン・ソナタの実演や録音に触れる機会はあまりありません。私には、ヴァイオリン演奏の各流派の“方針”は、何らかの制限を設けるものにさえ見えます。

私は新しい曲にのぞむ時、しばしばヴァイオリンよりも先にピアノで譜読みをします。そしてその作品を、自分が感じた通りに奏でます。ハイドンは弟子たちに“美しい旋律を見つけなさい、そうすれば貴方たちの音楽は美しくなる”と助言したそうです。私の音楽的直感は、多種多様な音楽を極めて幅広く聴き、学び、実践することによって、培われてきました。したがって私は、今日、そうしたさまざまな音楽の知識や感情を統合させる能力に関しては、十分な自信があります。当然その目的は、自分の利益のために音楽を利用することではなく、音楽に奉仕することです。実際、もしも私が演奏した音楽を誰かが気に入った場合、その奏者が私だと知ってもらうことは何ら重要ではありません。

貴方はアンドラーシュ・シフのもとで学んでいらっしゃいます。貴方の場合は、何らかのピアノ演奏の流派から影響を受けているのでしょうか？

JP.: 確かに私は幸運にも、シフ先生のもとでバッハの音楽を学びました。先生は、素晴らしい芸術的自由を手にしてバッハの音楽を演奏する道を見出した方だと思います。自由でありながら、つねに真正な印象を与える……そうしたアプローチは、私にとって大きな靈感の源であり続けています。とはいえ私は、自分の演奏を特定の演奏スタイルや楽派に結びつけようとは思いません。多くのひとびとから影響を受けていることは確かですが、ピアニスト以外の演奏家から感化されることの方が多いのです。

バッハのソナタの譜読みを進めながら、どのようなことをお考えになりましたか？

ND.:これほど徹底して制御された音楽が、どうしてこれほど豊富な感情を引き起こすのだろう?と……。とりわけ私は、バッハの音楽の“多感さ”に心を動かされます。それは言うなれば、繊細で表情豊かな効果が生み出す奇跡です。それらの感情表現が、フレーズごとに“爆発”します。だからこそ私は、自分の心が受けとめた感情を、演奏を通して伝えたいのです。確かに演奏家というものは、歳を重ねるにつれて音楽的な意図の本質へと向かい、演奏を純化——良い意味で——させていきます。それでもバッハの音楽において、フレージングは自由です。さらに私は、ごく時おり現れる演奏指示を、一方的な押し付けとは受けとめていません。つまり私は、楽譜に記されている指示と、極めて自由な関係を維持しています。それが奏者による創作への寄与であると述べることは、それほど思い上がった行為には思えません。

貴方は、現代音楽やジャズを筆頭に幅広いレパートリーを誇ります。それは貴方のバッハ演奏をより豊かにしているように思えます……

ND.:バッハの作品へのアプローチに関する貴方の質問を補足しておくなら、これまで多種多様な音楽を演奏してきた経験が、ある日、バッハの作品の録音を決意させたことは確かです。今後、私のすべての演奏会を、音楽の“いろは”であるバッハの作品で始めたいとすら思っています。

古楽奏法の復興は、貴方のバッハの音楽の解釈に変化をもたらしたのでしょうか？

JP.: 私にとってバロック音楽は、あまたの可能性に満ちた世界であり、多彩なアイデアに対する寛容さを体現するものです。チェンバロ演奏では装飾音が重視されますが、モダン・ピアノでバロック音楽を弾く場合に、複雑に構築された作品にさらなる豊かさをもたらすのは、精緻で細やかなニュアンスです。今回、モダン・ピアノでソナタを演奏する際にもっとも刺激的だったのは、幾つかの楽章に現れる数字付き低音でした（原注：奏者は和音の構成音を指し示す数字をもとに、伴奏を即興する）。その好例は、ソナタ第6番の初期の稿にだけ含まれる＜Cantabile, ma un poco Adagio＞です。私たちは、この一度聴いたら忘れられない美しいアリアも今回のアルバムに収めました。

演奏中、何らかの制約をご自分に課したのでしょうか？

ND.: 適正な美的感覚（良き趣味bon goût）に従うことです。つまり、演奏を制御し、歌い、流れに身を任せる……その3つの行為を、もっともバランスよく行うよう努めました。それは私にとって、演奏の鍵となるものです。私はこれを、ジャズのスタンダード曲を演奏する時でさえも強く意識しています。バッハのソナタを演奏する場合には、あらゆる過剰と誇張を避けることが至上命令です。バッハの音楽は“華美”になる必要はありません。

録音で用いる楽器については、どのような方針をとったのでしょうか？

ND.: 楽器の選択は悩みの種にはなりませんでしたが、この点について自問すらしていません。演奏家は、同時代の聴衆のために音楽を奏でるのですから。今回の録音では、私の1713年製のストラディヴァリウスと、スタインウェイのD型、つまりモダン・ピアノを用いています。したがって“歴史的な”アプローチによる録音ではありません。バッハの音楽は“時代を超越”しています。楽器の選択は二次的な問題です。

JP.: バッハの音楽の特徴の一つは、それが事実上、いかなる楽器にも適応されうる点です。バッハ自身も自作を“再利用”して他の楽器のための楽曲を書いていましたが、それらはじつに自然です。実際、バッハの作品をモダン・ピアノで演奏することは難題ではありません。私自身、モダン・ピアノにおいてさまざまな色彩やニュアンスを探究することが好きです。言うまでもなく、そこでは適正な美的感覚(良き趣味bon goût)が求められます。とはいえバッハの音楽の多声的な性格は、のちの時代にピアノのために考案された物々——例えばソフト・ペダル——を、私たちに“忘れ”させてくれます。ただしチェンバロは、極めて明瞭なリズムを生み出す楽器です。これをピアノに取り入れる際には、幾らかの工夫が必要です。私の場合は、強弱の大きな変化を避けるよう努めました。それはモダン・ピアノでバッハを弾く際の、チェンバロに対するささやかな様式的譲歩です。だからといって、めりはりの利いた演奏様式や、それに伴う歯切れのよいタッチが損なわれることにはなりません。

6つのソナタを、一つのまとまった連作として捉えていらっしゃるのでしょうか？

ND.: 難しい質問ですね。初めの3つのソナタが1717年から1723年にかけてケーテンで書かれ、その後にライプツヒで手直しされた可能性はかなり高いのですが……。そしてこの3作は、ロ短調(シャープ2つ)からホ長調(シャープ4つ)に向かって“シャープが増えていく”和声的な進展を示してもいます。実際、これに伴って感情表現も次第に強まっていきます。ソナタ第1番は、曲集全体から見れば簡素です。そして第2番と第3番は、徐々に協奏的でヴィルトゥオジックになっていき、そのヴァイオリン・パートには、時おり気取ったような表現さえみとめられます。

第4番と第5番は、調性的にはフラットの世界に属しています。曲集全体は第6番の輝かしいト長調で幕を閉じますが、それは同時期に書かれた《ブランデンブルク協奏曲集》を思い起こさせます。第6番のソナタは、もともと6楽章構成でしたが、バッハは最終的に5つの楽章だけを残しました。

とりわけバッハの無伴奏ヴァイオリンのための作品と比較して、6つのソナタの書法をどのように捉えていらっしゃいますか？

ND.: 驚くべき創意に富んだ6つのソナタでは、ヴァイオリンと鍵盤楽器が対等に扱われています。バッハはすべての鍵盤パートを譜に記しているため、基本的には即興を要する箇所はありません。6つのソナタの構成や靈感の源は、じつにさまざまです。私自身はこの曲集の中に、カンタータの要素と、イタリア音楽からの影響を聴き取ります。したがってこのソナタ集は、イタリア音楽の伝統にもとづく6つの教会ソナタから成り、それらは同一の型に従って構築されていると定義できるでしょう。それこそが、器楽組曲の精神に則り舞曲が取り入れられている《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタとパルティータ》との大きな違いです。

《ヴァイオリンと鍵盤楽器のための6つのソナタ》は、全体的により強固な一貫性を保ち、舞曲とも距離を置いています。事実、このソナタ集と比べて、無伴奏ヴァイオリンのための曲集は、奏者により大きな自由を与えています。その背後には、奏者が独りで自己に対峙するという形式面での理由に加えて、リズムの多様性が演奏の可能性を広げているという理由もあります。無伴奏ヴァイオリンのための曲集にみられるイタリア的な奔放さが、ある種のユーモア——そして時に嘲りさえも——を湛えていることは疑いの余地がありません。そうした性格は、6つのソナタの中には見出されないのです。

今回のお二人の共演についてお話しください。

ND.:振り返ってみると、私たちはこのソナタ集の録音のために、かなり入念な下準備をしました。2つの楽器の“声”は、驚くほど緊密に絡み合います。したがって楽曲への理解を深めるためには、どんなに些細な部分にも最大限の配慮を払わなければなりません。私たちは事前に、装飾音などに関する音楽的な取り決めに十分に行いました。しかしレコーディング・セッションの際には、概して長めのテイクを優先しました。

JP.:私たちは数か月にわたり、ソナタの各楽章にもっともふさわしいテンポについて、そして細部に関して、意見を一致させていきました。その後、録音が完璧なものとなるよう各自で準備に励みました。それによって私たちは、演奏の率直さや新鮮さを保ち、聴衆のいない録音スタジオで靈感に乏しい演奏をするリスクを免れることができたと自負しています。

“ある香気の中に束の間に嗅ぎとる一片の過去や、在りし日の青春時代の思い出といった、はかなく、甘美で、不可逆的なすべてのものと同じように、音楽もまた、人間を非論理的で感情的な存在にする。”

ウラジーミル・ジャンケレヴィッチ

„Höher als alle Heiligen, höher als alle Könige.“

Charles Péguy

Wie geht man Bachs Werk vor den Mikros an?

Nicolas Dautricourt: Zum Aufnehmen von Bachs Musik scheint mir, dass man eine gewisse stilistische Synthese erreicht haben muss. Die klassische Sprache wirft zahlreiche Fragen auf und stößt auf sehr unterschiedliche Interpretationsströmungen. Man muss ausreichend Selbstbewusstsein haben und sich irgendwann sagen, dass man bereit ist. Daher hatten wir sehr viel Freude an der Aufnahme. In diesem Repertoire – Oder ist es nicht in allen Repertoires so? – kann man nicht schummeln. Bachs Musik ist „nackt“ und bleibt für mich ein Rätsel.

Im Rahmen der Platte habe ich mich an einfache Dinge gehalten: die bedingungslose Liebe, die ich für diese Musik empfinde, aber auch die Gewissheit, dass ich nicht in schlechten Geschmack verfallen und so gut wie möglich die erlernten modernen Techniken zum Einsatz bringen werde. Kurzum: bescheiden bleiben und versuchen, das Werk zu enthüllen, ohne es bezähmen zu wollen. Das geschieht über die Aneignung des Texts und die Suche nach unserer eigenen Ausdrucksweise. Alles in allem gilt es, über die Taktstriche hinauszugehen!

Juho Pohjonen: Bach hat einen besonderen Platz in meinem Repertoire inne. Ich habe seine Musik meine gesamte Karriere lang studiert und gespielt. Wer Bach versteht, kann alle anderen Komponisten angehen, da sein musikalisches Vermächtnis alle Musiker nach ihm beeinflusst hat.

Ist man vor einem solchen Werk, das als derart komplex gilt, nicht eingeschüchtert?

N.D.: Bachs Musik? Komplex? Das fand ich nie. Als Violinist kann ich von der wahren und großen Komplexität von Béla Bartóks *Sonate für Violine und Klavier Nr. 1* sprechen, von Schönbergs *Pierrot Lunaire* und *Phantasie für Violine und Klavier*, von Enescus *Oktett*...

Nehmen Sie Unterschiede in Bachs Schreibweise bei seinen Werken für Klavier solo im Vergleich zu Kammermusikstücken wahr?

J.P.: Der Unterschied ist nicht wesentlich. Dennoch zielen gewisse Sätze im Cembaloteil klar auf Orchestereffekte ab, wie in der *Lamento-Ouvertüre* der *Sonate Nr. 1* oder im ersten Satz der *Sonate Nr. 3*. In diesen Stücken würde ich die Klavierschreibweise „avantgardistisch“ nennen, und ich nehme an, dass sich dabei fürs Cembalo zahlreiche Fragen stellen.

Erkennen Sie sich in einer Violinentradition wieder?

N.D.: Ich habe mir die Frage der Tradition nicht gestellt. Ich höre viel Musik, jede Musikart, aber gebe zu, dass ich nur wenige Interpreten und Platten in diesem Repertoire gehört habe. Meiner Meinung nach ist das Prinzip der Violinenschule einschränkend.

Ich entschlüssele also die Musik, oft zunächst auf dem Klavier, noch vor der Geige. Dann spiele ich sie, wie ich sie fühle. Bei gutem Gesang wird auch die Musik schön, empfahl Haydn seinen Schülern. Mein Sinn für Musik wurde durch Zuhören, Untersuchen und Praxis einer extrem breiten und kontrastreichen musikalischen Materie geprägt. Heute vertraue ich auf meine Fähigkeit, all diese Kenntnisse und Emotionen zusammenzufassen, um Musik darzubieten und sie nicht für mich auszunutzen. Seien wir ehrlich: Wenn man die Musik, die ich spiele, mag, ist mir gleich, ob man meine Geige erkennt.

Sie wurden von András Schiff unterrichtet. Hat Sie eine besondere Klavierschule geprägt?

J.P.: Ich hatte das Vergnügen, Bachs Werk mit András Schiff zu erlernen. Ich denke, dass er ein Spiel mit herrlicher künstlerischer Freiheit gefunden hat. Eine Freiheit, die immer authentisch erscheint, was eine große Inspirationsquelle für mich bleibt. Andererseits beanspruche ich keinen Stil und keine Klavierschule für mich. Und wenn ich hier und da beeinflusst wurde, dann meist von Interpreten, die keine Pianisten sind.

Was haben Sie beim Lesen dieser Sonaten empfunden?

N.D.: Wie kann eine derart kontrollierte Musik so große Emotionen wecken? Bachs „Fragilität“ berührt mich. Es ist ein Wunder der Gefühlsausdrücke. Sie explodieren in jeder Phrase. So wollte ich übermitteln, was ich auf dem Herzen hatte. Je reifer man wird, desto mehr geht man der musikalischen Botschaft auf den Grund, vereinfacht das Spiel im positiven Sinne. Bei Bach ist die Phrasierung frei. Die wenigen Angaben sind meiner Meinung nach nicht streng einzuhalten. Ich habe ein sehr freies Verhältnis mit dem, was auf der Partitur steht. Ist es anmaßend, zu sagen, dass dies der Beitrag des Interpreten ist?

Ihre Interpretation nährt sich von all Ihren anderen Repertoires, insbesondere moderne Musik oder gar Jazz, den Sie regelmäßig spielen...

N.D.: Das ergänzt meine Antwort auf Ihre Frage, wie ich das Repertoire angehe. Tatsächlich ist es die Summe aller erlernten Werke, die uns eines Tages zur Entscheidung treibt, Bach aufzunehmen. Ich hätte gern, dass all meine Konzerte von nun an mit einem Stück von Bach beginnen, dem Abc der Musik.

Inwiefern hat das Wiederaufleben der barocken Interpretation Ihre Auffassung von Bachs Musik verändert?

J.P.: Die Barockmusik ist für mich eine Welt des Überflusses und eine Form der Großzügigkeit, was Ideen betrifft. Auf einem Cembalo spielt man Verzierungen, aber auf einem modernen Klavier sind es subtile Nuancen, die eine strukturell anspruchsvolle Musik bereichern. Die anregendste Arbeit auf einem modernen Klavier betrifft einige Sätze und deren Bassnotation (für die Bassstimme werden Ziffern notiert, die die Saiten angeben, mit welchen eine improvisierte Begleitung entsteht). Dies ist der Fall bei der herrlichen und eindringlichen Arie, Cantabile, ma un poco Adagio, einer früheren Version der *Sonate Nr. 6*, die wir ebenfalls unbedingt aufnehmen wollten.

Welche Grenzen haben Sie sich bei Ihrer Interpretation gesetzt?

N.D.: Die Grenze ist jene des guten Geschmacks, und mein Ziel ist es, ein Gleichgewicht zwischen Kontrolle, Melodie und Loslassen zu finden: Das ist für mich das Geheimnis der Interpretation. Danach strebe ich, auch wenn ich auf der Grundlage eines Jazzstandards improvisiere. Im Falle von Bachs Sonaten ist jede Überlastung, jeder Nachdruck zu vermeiden. Die Musik braucht keine Unterstützung.

Wie sind Sie die Instrumentenwahl angegangen?

N.D.: Meines Erachtens ist es weder ein Problem noch eine Frage, die ich mir gestellt habe. Der Interpret spielt für das Publikum seiner Zeit. Da wäre einerseits meine Stradivari aus dem Jahre 1713, andererseits ein modernes Steinway & Sons D. Diese Platte ist ganz und gar keine „historische“ Aufnahme. Wir spielen „zeitlose“ Musik. Der Rest ist Nebensache.

J.P.: Eine der Eigenschaften von Bachs Musik ist, dass sie sich an fast jedes Instrument anpasst. Bach selbst „recycelte“ seine eigenen Stücke, ohne dass dies unangemessen erschienen wäre. Tatsächlich ist es kein Problem, auf einem modernen Klavier zu spielen. Ich erkunde gerne die Farben und Nuancen eines solchen Instruments, wobei natürlich die Grenzen des guten Geschmacks zu wahren sind. Aufgrund der Polyphonie dieser Musik kann man allerdings die späteren Klavierinnovationen wie das Dämpfungspedal „vergessen“. Im Übrigen bietet das Cembalo eine starke rhythmische Klarheit. Um diese auf dem Klavier zu erreichen, ist ein gewisser Aufwand nötig. Ich für meinen Teil versuche, große Dynamikwechsel zu vermeiden, was ein leichtes stilistisches Zugeständnis an das Cembalospiel ist. Das verhindert kein kontrastreiches Spiel, was eine bessere Artikulation des Anschlags erlaubt.

Denken Sie, dass die sechs Sonaten einen Zyklus bilden?

N.D.: Schwierige Frage... Höchstwahrscheinlich wurden die drei ersten Sonaten 1717 bis 1723 in Köthen komponiert und dann später in Leipzig überarbeitet. Diese drei Stücke offenbaren eine harmonische Progression „aufsteigender Erhöhungen“. Tatsächlich steigt die emotionale Ladung immer weiter. Die *Sonate Nr. 1* ist letztendlich recht zart und schlicht. Die beiden darauffolgenden sind immer konzertanter und virtuoser. Die Geige ist manchmal sogar ein erobernder Ausdruck.

Die *Sonaten Nr. 4* und *Nr. 5* gehören in eine Welt der Erniedrigung, und das Ganze endet mit der *Sonate Nr. 6* in einem strahlenden G-Dur, die zweifelsohne an die zur selben Zeit komponierten *Brandenburgischen Konzerte* erinnert. Die letzte *Sonate* bestand ursprünglich aus sechs Sätzen. Bach behielt nur fünf bei.

Wie würden Sie die Sonatenschreibweise definieren, insbesondere in Bezug auf Bachs Werk für Violine solo?

N.D.: Diese sechs Partituren zeugen von unheimlichem Erfindungsreichtum. Sie halten das Gleichgewicht zwischen den beiden Instrumenten. Bach setzte alle Klavierteile um und brachte keine improvisierten Momente ein. Der Aufbau und die Quellen der Werke sind vielschichtig. Ich höre insbesondere Elemente aus Kantaten und Einflüsse italienischer Musik. Es handelt sich also um sechs Kirchensonaten (*da chiesa*) nach italienischer Tradition, die alle nach demselben Schema aufgebaut sind. Das ist ein großer Unterschied zu den Sonaten und Partiten für Violine solo, in denen Tänze mit Suitenwesen zu finden sind.

Die Sonaten für Violine und Klavier haben einen ernsteren Aspekt und erinnern nicht an Tanz. Die Partituren für Violine solo bieten dem Interpreten mehr Freiheit, nicht nur, weil er allein ist, sondern auch weil die rhythmische Vielfalt die Grenzen der Interpretation zurückdrängt. Darin ist die italienische Fantasie mit einem gewissen Humor versetzt, zuweilen sogar Spott, was im Werk für Violine und Klavier nicht vorzufinden ist.

Erzählen Sie von Ihrer Zusammenarbeit...

N.D.: Rückblickend verblüfft mich die enorme Arbeit, die für diese Sonaten anfiel. Man kann sich nicht vorstellen, wie sehr die Stimmen zweier Instrumente ineinander verschlungen sind. Zum Vertiefen des Verständnisses will auch das kleinste Detail beachtet werden. Wir haben einige musikalische Entscheidungen getroffen, zum Beispiel in Bezug auf die Verzierungen. Im Studio waren lange Aufnahmen vorherrschend.

J.P.: Wir haben uns mehrere Monate lang ausgetauscht, um die richtigen Tempi für jeden Satz zu finden und die Details innerhalb der Sonaten anzugehen. Dann hat jeder für sich gearbeitet, damit bei der Aufnahme alles perfekt wird. Dies hat die Ehrlichkeit und Frische unseres Spiels gewahrt und, so glauben wir, das Risiko weniger origineller Aufnahmen beseitigt, welches besteht, wenn man im Studio und ohne Publikum spielt.

„Wie alles, das unbeständig, köstlich, unumkehrbar ist – ein Hauch Vergangenheit, flüchtig in einem Duft eingeatmet, eine Erinnerung an unsere vergangene Jugend, so macht die Musik den Menschen zu einem absurden und leidenschaftlichen Wesen.“

Vladimir Jankélévitch



Nicolas DAUTRICOURT

« Prix Georges Enesco de la SACEM », et « Révélation Classique au Midem de Cannes », Nicolas Dautricourt est sans conteste l'un des violonistes français les plus brillants et les plus attachants de sa génération ».

Invité en février 2016 à se produire en soliste dans le cadre des 23ème Victoires de la Musique Classique, membre de la prestigieuse Chamber Music Society of Lincoln Center de New York, il se produit sur les plus grandes scènes internationales (Washington Kennedy Center, New York Alice Tully Hall, London Wigmore Hall, Moscow Tchaikovsky Hall, Téoatro National de Belém, Copenhagen Concert Hall, Boston Gardner Museum, Ongakudo Hall Kanazawa, Sendai City Hall...), françaises (Salle Pleyel, Théâtre des Champs-Élysées, Cité de la Musique, Musée d'Orsay, Arsenal de Metz, Opéra du Rhin, Grand Théâtre de Provence...), et est l'invité de nombreux orchestres, le Royal Philharmonic Orchestra, l'Orchestre National de France, le Detroit Symphony, Sinfonia Varsovia, l'Orchestre Philharmonique de Liège, l'Orchestre Symphonique du Québec, l'Orchestre du Capitole de Toulouse, Mexico Philharmonic, Belgrade Philharmonic, Kiev Philharmonic, NHK Chamber Orchestra, Kanazawa Ensemble, Scala di Milano Chamber Orchestra, Philharmonie de Lorraine, Orchestre des Pays de la Loire, Orchestre Philharmonique de Nice, Orchestre Poitou-Charentes, Orchestre d'Auvergne, sous la direction de Leonard Slatkin, Paavo Järvi, Fabien Gabel, Tugan Sokhiev, François-Xavier Roth, Eivind Gullberg Jensen, Michael Francis, Kazuki Yamada, Yuri Bashmet, Arie van Beek, Dennis Russell Davies, Jean-Jacques Kantorow...

Egalement l'invité de prestigieux festivals, classiques et jazz, tels que le Festival Enesco de Bucarest, Lockenhaus Kammermusikfest, Music@Menlo, Ravinia, Pärnu, Davos, Sintra, Printemps des Arts de Monte-Carlo, Rencontres Musicales d'Evian, Folles Journées de Nantes et de Tokyo, Jazz à Vienne, Jazz in Marciac, Sud-Tyroler Jazz Festival, Jazz San Javier, Copenhagen Jazz Festival, and the European Jazz Festival à Athènes, lauréat des concours internationaux Wieniawski, Lipizer et Belgrade, il joue un magnifique instrument d'Antonio Stradivarius datant de 1713, le « Château Fombrauge », généreusement mis à sa disposition par Bernard Magrez.

The holder of the Prix Georges Enesco of the SACEM, voted 'ADAMI Classical Discovery of the Year' at the Midem in Cannes, Nicolas Dautricourt is unquestionably 'one of the most brilliant and engaging French violinists of his generation'.

Having been invited to become a member of the prestigious Chamber Music Society Two at Lincoln Center in New York, he now appears in the leading international venues (Washington Kennedy Center, New York Alice Tully Hall, London Wigmore Hall, Moscow Tchaikovsky Hall, Teatro Nacional de Belém, Copenhagen Concert Hall, Boston Gardner Museum, Ongakudo Hall Kanazawa, Sendai City Hall) and in France (Salle Pleyel, Théâtre des Champs-Élysées, Cité de la Musique, Musée d'Orsay, Arsenal de Metz, Opéra du Rhin, Grand Théâtre de Provence) and is a guest with numerous orchestras (Orchestre National de France, Detroit Symphony, Sinfonia Varsovia, Orchestre Symphonique du Québec, Mexico Philharmonic, Belgrade Philharmonic, Kiev Philharmonic, NHK Chamber Orchestra, Kanazawa Ensemble, Scala di Milano Chamber Orchestra, Philharmonie de Lorraine, Orchestre des Pays de la Loire, Orchestre Philharmonique de Nice, Orchestre Poitou-Charentes, Orchestre d'Auvergne) under the direction of Leonard Slatkin, Paavo Järvi, François-Xavier Roth, Fabien Gabel, Eivind Gullberg Jensen, Michael Francis, Kazuki Yamada, Yuri Bashmet, Dennis Russell Davies, Jean-Jacques Kantorow, Jacques Mercier and Mark Foster, among others. He has also played at such leading festivals as the Lockenhaus Kammermusikfest, Music@Menlo, Ravinia, Pärnu, Davos, Sintra, Printemps des Arts de Monte-Carlo, Rencontres Musicales d'Evian, and La Folle Journée in Nantes and Tokyo.

A prizewinner of several international competitions (Wieniawski, Lipizer, Belgrade), Nicolas Dautricourt plays a magnificent instrument by Antonio Stradivarius dated 1713, the 'Château Fombrauge', generously loaned to him by Bernard Magrez.

ニコラ・ドートリクール

SACEM(フランス著作者/作曲家/出版社協会)のジョルジュ・エネスコ賞、ADAMI(フランス芸術家/演奏家権利団体)のクラシック新人賞に輝いたドートリクールは、同世代のフランス人ヴァイオリニストたちの中で突出した才能と魅力を誇る演奏家である。

2016年2月、第23回ヴィクトワール・ド・ラ・ミュージック・クラシックの表彰イベントにゲストとして招かれ演奏を披露したドートリクールは、名高いリンカーン・センター・チェンバー・ミュージック・ソサエティ(ニューヨーク)のメンバーとして活躍。さらに、フランス国内(サル・プレイエル、シャンゼリゼ劇場、シテ・ド・ラ・ミュージック、オルセー美術館、メス・アルセナル文化センター、ラン歌劇場、プロヴァンス大劇場等)はもとより、世界の著名な舞台(ワシントンD.C.のケネディ・センター、ニューヨークのアリス・タリー・ホール、ロンドンのウィグモア・ホール、モスクワのチャイコフスキー・コンサートホール、ベレン国立劇場、コペンハーゲン・コンサートホール、ボストンのガードナー美術館、石川県立音楽堂、仙台市青年文化センター等)で演奏。レナード・スラットキン、パーヴォ・ヤルヴィ、フランソワ＝グザヴィエ・ロト、ファビエン・ゲーベル、エイヴィン・グルベルグ＝イェンセン、マイケル・フランシス、山田和樹、ユーリー・バシュメット、デニス・ラッセル・デイヴィス、セルジュ・ボド、ジャン＝ジャック・カントロフ、ジャック・メルシエ、マーク・フォスターらの指揮のもと、フランス国立管弦楽団、デトロイト交響楽団、ケベック交響楽団、メキシコ・フィルハーモニー管弦楽団、ベオグラード・フィルハーモニー管弦楽団、キエフ・フィルハーモニー管弦楽団、NHK交響楽団メンバーによる室内オーケストラ、オーケストラ・アンサンブル金沢、ミラノ・スカラ座室内管弦楽団、ロレーヌ・フィルハーモニー、フランス国立ペイ・ド・ラ・ロワール管弦楽団、ニース・フィルハーモニー管弦楽団、ポワトゥ・シャラント管弦楽団、オーヴェルニュ室内管弦楽団等、多数の楽団と共演。

これまで、ロッケンハウス室内音楽祭、米カリフォルニア州の「Music@Menlo」、ラヴィニア音楽祭、パルヌ音楽祭、ダヴォス音楽祭、シントラ音楽祭、モンテカルロ春の芸術祭、エヴィアン音楽祭、ラ・フォル・ジュルネ(東京)等の国際音楽祭から招かれている。ヴィエニャフスキ国際コンクール、リピツァー賞国際コンクール、ベオグラード国際青年音楽コンクールに入賞。使用楽器は、ベルナール・マグレ(Bernard Magrez)氏より貸与された1713年製のストラディヴァリウス「シャトー・フォンブロージュ」。

。

Nicolas Dautricourt ist Preisträger des Preises „Georges Enesco de la SACEM“ sowie des Preises „Révélation Classique de l'ADAMI“ der Midem (Musikmesse) Cannes. Er ist zweifelsohne „einer der besten und spannendsten französischen Geiger seiner Generation“.

Die hochkarätige Chamber Music Society Two of Lincoln Center in New York hat ihn in ihre Ränge aufgenommen. Er konzertiert auf den größten internationalen Bühnen (Washington Kennedy Center, New York Alice Tully Hall, London Wigmore Hall, Moscow Tchaikovsky Hall, Teatro Nacional de Belém, Konzerthaus Kopenhagen, Boston Gardner Museum, Ongakudo Hall Kanazawa, Sendai City Hall) wie auch in Frankreich (Salle Pleyel, Théâtre des Champs-Élysées, Cité de la Musique, Musée d'Orsay, Arsenal de Metz, Opéra du Rhin, Grand Théâtre de Provence) und gastiert in Orchesterkonzerten mit den besten Formationen (Orchestre National de France, Detroit Symphony, Sinfonia Varsovia, Orchestre Symphonique du Québec, Mexico Philharmonic, Belgrade Philharmonic, Kiev Philharmonic, NHK Chamber Orchestra, Kanazawa Ensemble, Scala di Milano Chamber Orchestra, Philharmonie de Lorraine, Orchestre des Pays de la Loire, Orchestre Philharmonique de Nice, Orchestre Poitou-Charentes, Orchestre d'Auvergne) unter der Leitung von Leonard Slatkin, Paavo Järvi, François-Xavier Roth, Fabien Gabel, Eivind Gullberg Jensen, Michael Francis, Kazuki Yamada, Juri Baschmet, Dennis Russell Davies, Jean-Jacques Kantorow, Jacques Mercier und Mark Foster unter anderen.

Nicolas Dautricourt gastiert auch bei renommierten Festspielen wie zum Beispiel das Lockenhaus Kammermusikfest, Music@Menlo, Ravinia, Pärnu, Davos, Sintra, Printemps des Arts de Monte-Carlo, Rencontres Musicales d'Evian, La Folle Journée in Nantes und Tokio. Er ist Preisträger mehrerer internationaler Geigenwettbewerbe – Wieniawski, Lipizer, Belgrad – und spielt ein ganz hervorragendes Instrument – das „Château Fombrauge“ von Antonio Stradivarius aus dem Jahr 1713, das ihm großzügig von Bernard Magrez zur Verfügung gestellt wird.





Juho POHJONEN

L'un des plus brillants jeunes talents instrumentaux à émerger de la Finlande ces derniers temps, Juho Pohjonen a attiré l'attention comme un pianiste parmi les plus fascinants et les plus talentueux des pays nordiques.

Il a donné des récitals à Hong Kong, Dresde, Hambourg, Helsinki, Londres (Wigmore Hall), New York (Carnegie Hall), San Francisco, Vancouver ou Varsovie ainsi qu'aux festivals de Lucerne Piano, Savonlinna et Bergen. Il s'est produit avec des orchestres tels que le Los Angeles Philharmonic, le San Francisco Symphony, l'Atlanta Symphony, le Philharmonia Orchestra, le Bournemouth Symphony Orchestra, l'Orchestre national danois, les orchestres symphoniques de la Radio finlandaise et de la Radio suédoise, l'Orchestre philharmonique d'Helsinki et l'Orchestre symphonique de Lahti – avec lequel il a effectué une tournée au Japon. Juho a travaillé récemment avec des chefs tels que Esa-Pekka Salonen, Marek Janowski, Hugh Wolff ou Lionel Bringuier.

Juho Pohjonen a été sélectionné par András Schiff pour recevoir la bourse du Klavier Festival Ruhr 2009. En outre, il a remporté de nombreux prix dans les concours finlandais et internationaux, dont le Premier Prix au Concours 2004 Piano nordique à Nyborg (Danemark), le Premier Prix du Concours international du concerto pour les jeunes artistes 2000 à Stockholm, le Prix Prokofiev au Concours international de piano AXA de Dublin 2003, ainsi qu'un prix au Concours international de piano Maj Lind d'Helsinki 2002.

Les études de Juho ont commencé en 1989, quand il est entré à l'Académie junior de l'Académie Sibelius, Helsinki. Il a étudié ensuite avec Meri Louhos et Hui-Ying Liu à l'Académie Sibelius, où il a complété son Master en 2008. En outre, il a participé à plusieurs masterclasses avec des pianistes aussi prestigieux que András Schiff, Leon Fleisher, Jacob Lateiner et Barry Douglas.

One of the brightest young instrumental talents to emerge from Finland today, Juho Pohjonen has attracted great attention as one of the Nordic countries' most intriguing and talented pianists.

He has given recitals in Hong Kong, Dresden, Hamburg, Helsinki, London (Wigmore Hall), New York (Carnegie Hall), San Francisco, Vancouver and Warsaw and at the Lucerne Piano, Savonlinna and Bergen festivals. He has performed with orchestras including the Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony, Atlanta Symphony, Philharmonia Orchestra, Bournemouth Symphony, Danish National, Finnish Radio Symphony, Swedish Radio Symphony, Helsinki Philharmonic and Lahti Symphony – with which he toured Japan. Most recently, Juho has worked with such conductors as Esa-Pekka Salonen, Marek Janowski, Hugh Wolff and Lionel Bringuier.

Juho Pohjonen was selected by András Schiff as the winner of the 2009 Klavier Festival Ruhr Scholarship. In addition, he has won numerous prizes in both Finnish and international competitions, including First Prize at the 2004 Nordic Piano Competition in Nyborg, Denmark, First Prize at the International Young Artists 2000 Concerto Competition, Stockholm, the Prokofiev Prize at the AXA Dublin International Piano Competition 2003, and a prize at the Helsinki International Maj Lind Piano Competition 2002.

Juho's studies began in 1989, when he entered the Junior Academy of the Sibelius Academy, Helsinki. He studied with Meri Louhos and Hui-Ying Liu at the Sibelius Academy, where he completed his Master's Degree in 2008. In addition, he has participated in several masterclasses with such distinguished pianists as András Schiff, Leon Fleisher, Jacob Lateiner and Barry Douglas.

ユホ・ポホヨネン

ポホヨネンは、フィンランド出身の最も有望な若手器楽奏者の一人、さらに最も才能と魅力に恵まれた北欧のピアニストの一人として、大きな注目を集めている。

これまで、香港、ドレスデン、ハンブルク、ヘルシンキ、ロンドン(ウィグモア・ホール)、ニューヨーク(カーネギー・ホール)、サンフランシスコ、バンクーバー、ワルシャワの各都市の他、ルツェルン(ピアノ)、サヴォンリンナ、ベルゲン等の国際音楽祭でリサイタルを開催。ロサンゼルス・フィルハーモニック、サンフランシスコ交響楽団、アトランタ交響楽団、フィルハーモニア管弦楽団、ボーンマス交響楽団、デンマーク国立交響楽団、フィンランド放送交響楽団、スウェーデン放送交響楽団、ヘルシンキ・フィルハーモニー管弦楽団等と共演し、ラハティ交響楽団の日本ツアーではソリストを務めた。近年、エサ＝ペッカ・サロネン、マレク・ヤノフスキ、ヒュー・ウルフ、リオネル・ブランギエらの指揮で演奏している。

ポホヨネンは2009年、アンドラーシュ・シフによりルール・ピアノ音楽祭の奨学生に選出されている。フィンランド国内外での受賞は数多く、ニューボロ北欧ピアノ・コンクール第1位(2004/デンマーク)、国際ヤング・アーティスト協奏曲コンクール第1位(2000/ストックホルム)、AXAダブリン国際ピアノ・コンクールのプロコフィエフ賞(2003)等に輝いている。2002年には、ヘルシンキ・マイ・リンド国際ピアノ・コンクールに入賞した。

1989年、ヘルシンキのシベリウス音楽院ジュニア・アカデミーに入学。のちにシベリウス音楽院にてメリ・ロウホス、フイ＝イン・リウに師事し、2008年に同院の修士課程を修了した。さらに、アンドラーシュ・シフ、レオン・フライシャー、ジェイコブ・ラティナー、バリー・ダグラスらのマスタークラスも受講している。

Juho Pohjonen ist eines der vielversprechendsten jungen Musiktalente Finnlands. Er gilt als einer der faszinierendsten und talentiertesten Pianisten der nordischen Länder.

Juho Pohjonen hat Solokonzerte in Hong Kong, Dresden, Hamburg, Helsinki, London (Wigmore Hall), New York (Carnegie Hall), San Francisco, Vancouver und Warschau gegeben und bei den Klavierfestivals in Luzern, Savonlinna und Bergen gespielt. Er hat mit Orchestern wie dem Los Angeles Philharmonic, der San Francisco Symphony, dem Atlanta Symphony Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem Bournemouth Symphony Orchestra, dem Danish National Symphony Orchestra, dem Finnish Radio Symphony Orchestra, dem Swedish Radio Symphony Orchestra, dem Helsinki Philharmonic Orchestra und dem Lahti Symphony Orchestra konzertiert – mit letzterem ist er durch Japan getourt.

2009 wurde Juho Pohjonen von András Schiff als Stipendiat des Klavier-Festivals Ruhr ausgewählt. Zudem gewann er zahlreiche Preise sowohl bei finnischen als auch internationalen Wettbewerben, darunter 2004 den Ersten Preis beim Nordic Piano Wettbewerb in Nyborg, Dänemark, 2003 den Prokofiev Preis beim AXA Dublin International Piano Wettbewerb und 2000 den Ersten Preis beim International Young Artists Concerto Wettbewerb, Stockholm. 2002 war er Preisträger beim Helsinki International Maj Lind Piano Wettbewerb.

Juho begann sein Studium 1989 an der Junior Academy der Sibelius Academy Helsinki. Er hat bei Meri Louhos und Hui-Ying Liu an der Sibelius Academy studiert, wo er 2008 seinen Master abschloss. Er hat an mehreren Master Classes weltberühmter Pianisten wie András Schiff, Leon Fleisher, Jacob Lateiner und Barry Douglas teilgenommen.







La Salle philharmonique de Liège

La Salle philharmonique de Liège (anciennement salle du Conservatoire) est administrée depuis septembre 2000 par l'Orchestre philharmonique Royal de Liège (OPRL).

Grâce aux travaux de restauration menés entre 1998 et 2000, le niveau acoustique de la Salle philharmonique est passé de la catégorie B à la catégorie B+, ce qui la place au premier rang des salles de concerts européennes.

Depuis sa réouverture, la Salle philharmonique de Liège sert régulièrement de studio d'enregistrement à la fois pour le répertoire symphonique et pour la musique de chambre. Les témoignages d'interprètes comme Philippe Herreweghe, Martha Argerich, Augustin Dumay, Louis Langrée ont conduit plusieurs grandes maisons de disques à choisir cette salle pour ses qualités acoustiques particulièrement flatteuses.

The Salle Philharmonique de Liège

The Salle Philharmonique de Liège (formerly Salle du Conservatoire) has been administered by the Orchestre Philharmonique Royal de Liège (OPRL) since September 2000.

Thanks to the restoration carried out between 1998 and 2000, the acoustic standard of the Salle Philharmonique rose from category B to category B+, which places it in the front rank of European concert halls.

Since it reopened, the Salle Philharmonique de Liège has regularly served as a recording studio for both the symphonic repertoire and chamber music. Testimonials from such artists as Philippe Herreweghe, Martha Argerich, Augustin Dumay and Louis Langrée have led several major record companies to choose the hall for its particularly flattering acoustic qualities.

リエージュ・フィルハーモニー・ホール

リエージュ・フィルハーモニー・ホール（旧：リエージュ王立音楽院附属ホール）は、2000年9月よりリエージュ・フィルハーモニー管弦楽団（OPRL）によって運営されている。

1998年から2000年にかけて行われた改修工事を経て、当初「B」であったリエージュ・フィルハーモニー・ホールの音響レベルは、ヨーロッパのコンサートホールの音響レベルとして第一級とされる「B+」へ格上げされた。

リニューアル・オープン以降、リエージュ・フィルハーモニー・ホールは交響曲や室内楽作品のレコーディング用スタジオとしても定期的に使用されている。フィリップ・ヘレヴェッヘ、マルタ・アルゲリッチ、オーギュスタン・デュメイ、ルイ・ラングレらの証言や助言によって、ハルモニア・ムンディ、ドイツ・グラモフォン、ユニバーサル、ヴァージン・クラシックス等の大手レーベルが、卓越した音響クオリティを誇るリエージュ・フィルハーモニー・ホールを録音会場として選んでいる。

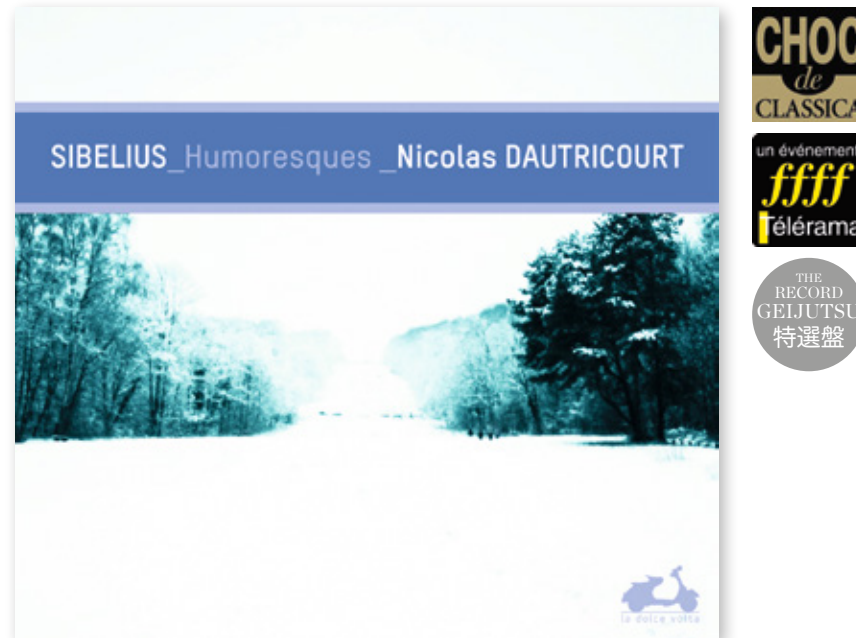
Die Lütticher Philharmonie

Die Lütticher Philharmonie (Salle philharmonique de Liège; ehemals Saal des Konservatoriums) wird seit 2000 von dem Königlichen philharmonischen Orchester Lüttich (Orchestre philharmonique Royal de Liège, OPRL) verwaltet.

Dank der Renovierungsarbeiten, die zwischen 1998 und 2000 durchgeführt wurden, ist die akustische Qualität des philharmonischen Konzertsaals von der Kategorie B zur Kategorie B+ aufgestiegen, was den Saal an die Spitze der europäischen Konzertsäle befördert.

Seit der Wiedereröffnung dient der Konzertsaal regelmäßig als Aufnahmestudio sowohl für das instrumentale Repertoire als auch für Kammermusik. Die Wertschätzung von Interpreten wie Philippe Herreweghe, Martha Argerich, Augustin Dumay und Louis Langrée hat dazu geführt, dass mehrere große Plattenlabels den Saal aufgrund seiner besonders hervorragenden akustischen Qualitäten zu einem ihrer Aufnahmeorte erkoren haben.

Également disponible / Also available / 好評発売中 / Auch auf CD erhältlich



SIBELIUS シベリウス

Humoresques op.87, 89 / Suite op.117 ユモレスク 作品87, 89 / 組曲 作品117

Sérénades op.69 セレナード 作品69

Pièces pour violon et piano op.2 & 81 ヴァイオリンとピアノのための小品 作品2, 81

LDV23 / TT: 78'00



© La Prima Volta 2017 & © La Dolce Volta 2018
Enregistrement : 10-16 avril 2017, Salle philharmonique de Liège (Belgique)
Direction de la production : La Dolce Volta

Prise de son, direction artistique : Manuel Mohino
Montage, mastering : Kazunori Seo (Virtus Classics)
Mixage : Kotaro Yamanaka (Rec-Lab)
Piano Steinway D – 600557 préparé par Étienne Boillod (Pianos Sibret)

Texte : Stéphane Friederich
Traduction et relecture : Charles Johnston (GB),
Kumiko Nishi (JP) & Carolin Krüger (D)

Couverture : William Beaucardet
Photos : © Bernard Martinez, Nanogirl, & D.R.

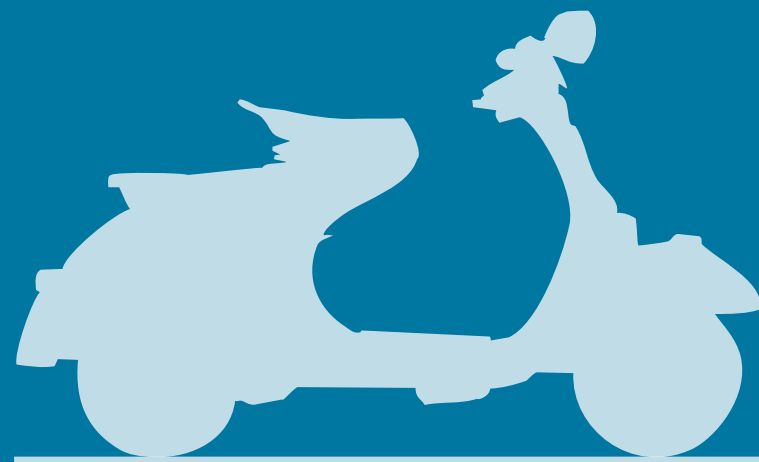
© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions
Réalisation graphique : www.stephanegaudion.com

www.ladolcevolta.com

LDV 36.7

*« Nous remercions du fond du cœur nos amis Bertrand Raynaud, Kazunori Seo et Manuel Mohino,
pour tout ce que leur talent et leur générosité sans faille ont apporté à cet album ».*

Nicolas Dautricourt & Juho Pohjonen



la dolce volta