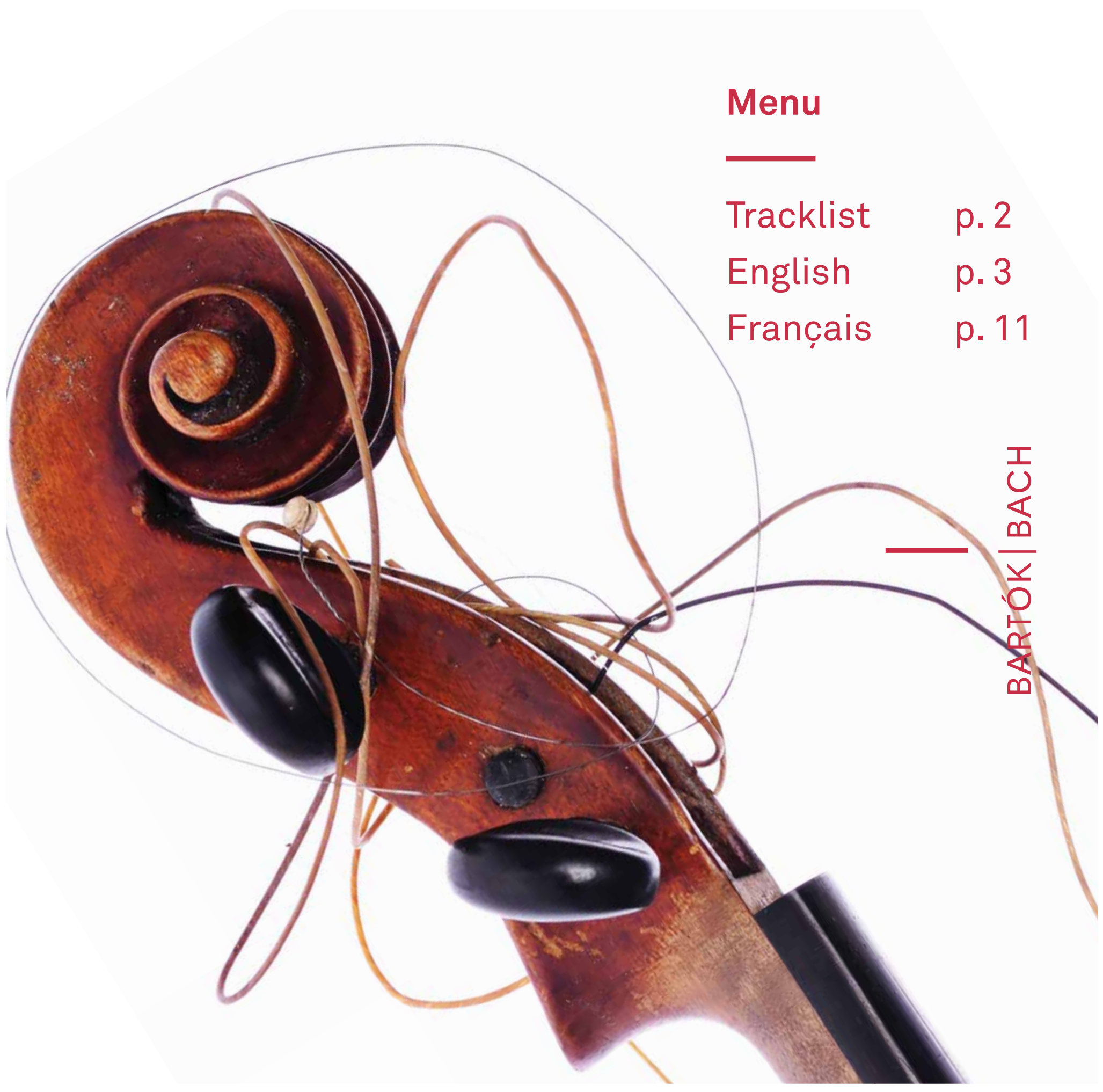




Menu

Tracklist	p. 2
English	p. 3
Français	p. 11

BARTÓK | BACH

BARTÓK | BACH

SONATA FOR SOLO VIOLIN & PARTITA NO. 2 — Total time: 58'44

	Béla Bartók	
	<i>Sonata for Solo Violin, Sz.117</i>	
01	Tempo di ciaccona	10'35
02	Fuga <i>Risoluto, non troppo vivo</i>	05'17
03	Melodia <i>Adagio</i>	07'00
04	Presto	05'35

	Johann Sebastian Bach	
	<i>Violin Partita No. 2 in D minor, BWV 1004</i>	
05	Allemanda	04'29
06	Corrente	02'36
07	Sarabanda	04'34
08	Giga	04'15
09	Ciaccona	14'22



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

Réalisé avec l'aide de la Fédération Wallonie-Bruxelles,
Direction générale de la Culture, Service de la Musique

Recording: 17-19 September 2012 — Mont-Saint-Guibert Church
(Belgium) — **recording, mixing, mastering:** Bastien Gilson — **cover:**
© dd - Fotolia.com — **design:** Mpointproduction — **producer:** Jean-
Frédéric Molard — **editing, executive producer:** Aliénor Mahy

TWO MASTERPIECES FOR ONE VIOLIN:

The Partita for Solo Violin No. 2, BWV 1004 by Johann Sebastian Bach and the Sonata for Solo Violin, Sz.117 by Béla Bartók

In addition to their undeniable musical qualities, certain major works in the history of music can leave a lasting impression on future generations of composers to the point of becoming essential referents. Is it possible nowadays to write for flute, viola and harp ignoring Debussy or to compose a cycle of preludes and fugues without referring to Johann Sebastian Bach? Since the Cantor of Leipzig regained the place he deserves in the pantheon of composers towards the end of the 19th century, his work has continued to be considered an absolute model. It is therefore noteworthy to observe that his fugues have become paragons and that we henceforth judge all Baroque fugues by the standard of Bach's whereas, in the 17th and 18th centuries, there was a multitude of varieties of this technique of writing in imitation. In this regard, the Chaconne from the Partita for Solo Violin No. 2 in D minor, BWV 1004 is, by itself, the sole representative of the dimension that Bach's music has taken on in our musical universe. No sonata has become THE sonata, no minuet has become THE minuet, whereas, when a music lover mentions 'THE Chaconne', there is no need of specifying that, amongst the incalculable number of chaconnes that have been composed, it concerns the one that Bach wrote for solo violin. Therefore, when

Béla Bartók entitled the first movement of his Sonata for Solo Violin *Tempo di ciaccona*, the Bach reference was intentional and explicit. For all that is the Hungarian composer's music subject to his illustrious elder's? We shall see that this is not the case and that in his final finished composition, Bartók created a personal universe; although correspondences exist between these two works, they are to be sought more in the constraints imposed by writing for solo violin. Composing for an instrument with limited tessitura and polyphonic possibilities like the violin is a challenge at least as great as playing these pieces. However, we shall not broach here the technical demands that the violinist has to overcome if wishing to add these two masterpieces to his or her repertoire, but concentrate briefly on a few aspects of their composition.

4

It was at the court of Köthen, around 1720, that Bach composed the Six Sonatas and Partitas for Solo Violin, BWV 1001-1006. The Partita No. 2 in D minor, BWV 1004 consists of five dances. The first four – Allemande, Courante, Sarabande and Gigue are those one encounters most frequently in dance suites from the first half of the 18th century. As of the opening bars of the Allemande, a theme is sketched in the bass that will be found again at the beginning of each dance. However, it is never repeated identically, and its contours remain blurred. It will not be clearly expressed until the Chaconne, of which the whole structure and development are built on this theme. The first four movements that, together, are barely longer than the Chaconne alone, thus serve as an overture for it. Writing a series of sixty-two variations over a ground bass for solo violin amounts to an exploit. Beyond the instrument's polyphonic limits, a ground bass deprives the composer of a certain number of development possibilities. Although he can introduce rhythmic, melodic or harmonic variations, there is no question of changing the time, for fear of losing the dance nature, or of modulating beyond the homonymous major or minor (D minor – D major). Bach therefore contrives to vary the rhythms and textures to renew the sonority

and thereby revive the interest of the discourse. He resorts to double-, triple- and quadruple-stopping as well as tessitura leaps allowing for clearly separating one or two high melodies from the bass, using an open string of the violin as a pedal, the melody unfolding above and below it, or putting considerable strain on the performer's bowing technique by writing arpeggios running through the violin's four strings. However, all these techniques are found in particular in the Passacaglia from the *Rosary Sonatas* of Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704), the Six Partitas for Solo Violin of Johann Paul von Westhoff (1656-1705) or the Sonata for Solo Violin by Johann Georg Pisendel (1687-1755). A folk dance of Spanish origin, the chaconne was, in the early 18th century, a large-scale piece of a solemn, serious nature. Bach thus did not innovate either in form or scope any more than in writing for solo violin, but in the fact of entrusting the solo violin to support such a structure. For him, the principle of the ground bass was a perfect artifice for getting round the violin's polyphonic limits. Announced by the first four dances of the Partita and heard four times in a row at the beginning of the Chaconne before changing form a first time, the ground bass has sufficiently entered the memory for the listener to be able to reproduce it when absent in the music. By playing on the listener's memory capacity, Bach could allow himself to vary and renew his discourse without ever losing the contrapuntal dimension of his music. Having been able to anticipate the contribution that the ground bass could bring to solo violin writing to then sublimate a variation form such as the chaconne: there, for us, lies the expression of the genius of Bach who definitively made this chaconne, THE Chaconne.

5

Commissioned from Bartók by Yehudi Menuhin in November 1943, the Sonata for Solo Violin, Sz. 117 was composed in little over a month the following February. The Hungarian composer nonetheless asked the American violinist for advice on certain passages of which the playability seemed delicate to him, as well as to suggest fingerings and bowings in view of a future publication. After various epistolary

exchanges and a conversation in November 1944, Yehudi Menuhin gave the first performance of Béla Bartók's last completed work at Carnegie Hall on 26 November 1944. This sonata is, along with the other 'American' compositions – the concertos for orchestra, Sz. 116, piano No. 3, Sz.119, and viola, Sz.120 – a synthesis of the research carried out by Bartók throughout his whole life in which Magyar folklore, western art music and modernity enter into symbiosis.

As we underscored in the preamble, it is practically impossible for a 20th-century composer to write a work for solo violin without the tutelary shade of Johann Sebastian Bach hovering. Such was the case with, amongst others, Eugène Ysaÿe, Luciano Berio or, obviously, Bartók. Aside from the direct reference to the Chaconne in the title of the first movement, the Hungarian takes up the *sonata da chiesa* structure that Bach made use of in his own sonatas for solo violin: two slow movements framing a fugue, and a fast movement to conclude.

Even though referring to a chaconne, the first movement has little direct relation to the Hispanic dance. Certainly, it is in triple time and, in the opening bars, we find a rhythmic kinship with the theme of Bach's Chaconne, but this movement is not variations form: it is a sonata form closer to Beethoven than to Bach. The movement fluctuates between generous *fortissimi* on marcato rhythms and rough harmonies, and passages in which long melodies nostalgically evoke Hungarian music. Although the Fuga that follows also evokes Bach, it is nonetheless quite remote from the models left by the Cantor. Once again, Bartók takes inspiration from forms and writing techniques of the past but does not let himself be imprisoned by his models in an overly strict formal framework. Thus, as the musicologist Yves Lenoir tells us in his article *Contribution à l'étude de la Sonate pour violon solo de Béla Bartók*, published in 1981 on the occasion of the centenary of Bartók's birth: 'The freedom of conception and originality of the outline are related more to some

fugal fantasy that would view the contrapuntal writing not as an aim in itself but as a means of broadening the emotional framework'. However, in the breaks of the fugal discourse that punctuate this movement, we see less a fantasy, in the strict or musical sense of the term, than a necessity. It seems difficult to us, in fact, to constantly maintain a polyphony in three real parts on a violin as can be done on a keyboard instrument. Bach himself, in the three fugues for solo violin that he left us, frequently interrupts the contrapuntal frame with monodic sections in which the violin expresses itself more freely in runs, arpeggios and other virtuosic arabesques. With both composers, this necessity due to the instrument's polyphonic limits is exploited to make these fugues grandiose musical pieces of constantly renewed interest. In Bartók, we observe that the subject does not form a continuous melody but is interrupted by rests and that the same is true of the counter-subject. This fractioning is quite effective when it comes to superimposing the voices. That allows for perfect intelligibility of the discourse throughout the exposition of the fugue. We wondered why Bach did not proceed in the same way in his fugues for violin. It is probable that, in the 18th century, the fugue, even instrumental, was still too close to its vocal origins for Bach to be able to envisage such a fragmented subject. After two movements in which Bartók seeks, through artifices already observed in Bach, a polyphonic texture, the Melodia offers the listener a moment of lyricism in which monody reigns supreme. The violin unfolds a vast melody over its full range, interrupted by tremolos, birdsong or the evocation of a chorale melody played in harmonics. Full of folk melodies, Bartók shows us that expressiveness is not dependent on the colours of the harmony or the luxuriance of the counterpoint. Never absent from Bartók's music but, up until then, not yet clearly highlighted in this sonata, Hungarian folklore is the generative source of the final Presto. Bartók divides this brilliant, virtuosic movement between a *moto perpetuo* serving as a refrain and two couplets with folk-flavoured rhythms and melodies, before a coda concludes the Sonata. The refrain of this Presto is a series of semiquavers that, at

the beginning of a repeated note, will gradually widen towards the upper register. It is first a sort of rustling, then a drone that will be enriched by arpeggios, articulations and accents to become an increasingly concrete music. Yves Lenoir saw this refrain as an evocation of the sounds of Nature. In the first version of the work, Bartók had written numerous quartertones in this passage, specifying, however, in a letter to Yehudi Menuhin dated 21 April 1944:

‘[...] The quartertones in the fourth movement only provide brilliance, i.e., they have no structural function and consequently can be eliminated, as I tried to do in the variants on the last page, and which you can use if you’re not inclined to be bothered by playing quartertones. However, the best [solution] would be if I could hear both versions played and then decide if it’s worth the trouble of using these quartertones...’.

∞

Even though first performed by Menuhin during his lifetime, Bartók reserved himself the liberty to revise and finalize the musical intentions (dynamics, bowing, articulations,...) prior to any publication. Unfortunately, he would not live long enough, so it was the American violinist who, in 1947, was the first to take on this task. But without a directive from the composer, this edition remains a personal interpretation of Menuhin who made the decision, amongst others, not to publish the version with quartertones. The Hungarian violinist and friend of Bartók, André Gertler (1907-1998), who gave the European premiere of the Sonata, therefore re-thought his interpretation based on his long experience with Bartók’s music. Teaching at the Royal Conservatory in Brussels, he quite naturally passed on his vision of the work to his students. The Menuhin edition having long been the only one available, he did not have the possibility of choosing whether or not to play the quartertones of the last movement. It was starting from this teaching that Jean-Frédéric Molard, a student of Endre Kleve’s, himself a student of Gertler’s, built his

own interpretation. It immediately seemed interesting to us to investigate this case of oral transmission of a work left open by its creator. Let us point out that, in addition to the scores annotated in Gertler's hand, we have two sound testimonies: the recordings released by Angel Records in 1954 and Supraphon in 1964.

Armed with this heritage, combined with a rigorous analysis of the score, Jean-Frédéric Molard proposes a personal vision of this work but one rooted in the tradition of a performer close to Bartók. Benefiting from Peter Bartók's edition that was published in 1994, he chose to record the version with quartertones that, even though Bartók proposed alternatives, seems to go in the right direction of the search for colours and timbres begun by the Hungarian in the third movement of the String Quartet No. 6, Sz. 114 (1939) and the first movement of the Violin Concerto No. 2, Sz. 112 (1938).

Concerning the interpretation of Partita for Solo Violin No. 2 in D minor, here again it was a return to the first source of the work and a rigorous analysis that guided Jean-Frédéric Molard. All considerations of style, school or fashion aside, and starting from Johann Sebastian Bach's autograph manuscript, it was the study of the counterpoint that determined the artistic choices. This approach appeared to be the most sincere for throwing bridges between the two masterpieces recorded here. Just as Bach's genius nurtured Bartók's composition without the latter being indebted to it, the concomitance of these two monuments of the violin literature created unsuspected links for the musician. Our fondest wish is that it now be the same for listeners and that these two works also be listened to so that they reflect one another across time and space.

Fabian Balthazart
Translated by John Tyler Tuttle



DEUX CHEFS D'ŒUVRE POUR UN VIOLON :

La Partita pour violon seul n° 2, BWV 1004 de Jean Sébastien Bach et la Sonate pour violon solo, Sz.117 de Béla Bartók

En plus de leurs indéniables qualités musicales, certaines œuvres majeures de l'histoire de la musique peuvent marquer de leurs empreintes les générations futures de compositeurs au point de devenir des référents incontournables. Est-il possible aujourd'hui d'écrire pour flûte, alto et harpe en ignorant Debussy ou de composer un cycle de préludes et fugues sans se référer à Jean Sébastien Bach ? Depuis que le *Cantor* de Leipzig a, vers la fin du XIXe siècle, trouvé la place qu'il mérite au panthéon des compositeurs son œuvre n'a cessé de s'ériger en modèle absolu. Il est ainsi remarquable de constater que ses fugues sont devenues un parangon et que nous jugeons désormais toutes les fugues baroques à l'aune de celles de Bach alors qu'il existait aux XVIIe et XVIIIe siècle une multitude de variétés de cette technique d'écriture en imitation. À cet égard, la *Chaconne* de la *Partita pour violon seul n° 2 en ré mineur*, BWV 1004 est à elle seule représentative de la dimension que la musique de Bach a pris dans notre univers musical. Aucune sonate n'est devenue LA sonate, aucun menuet n'est devenu LE menuet, alors que, lorsqu'un mélomane mentionne « LA *Chaconne* », point n'est besoin de préciser que parmi le nombre incalculable de chaconnes qui aient été composées, il s'agit de celle que Bach a écrit pour violon seul. Aussi, lorsque Béla Bartók

intitule le premier mouvement de sa sonate pour violon seul *Tempo di ciaccona*, la référence à Bach est volontaire et explicite. Est-ce pour autant que la musique du compositeur hongrois est assujettie à celle de son illustre aîné ? Nous verrons qu'il n'en est rien, que Bartók crée dans son ultime composition achevée un univers personnel et que si des correspondances existent entre ces deux œuvres, elles sont davantage à chercher dans les contraintes imposées par l'écriture pour violon seul. Composer pour un instrument à la tessiture et aux possibilités polyphoniques limitées comme le violon est un défi au moins aussi difficile à relever que ne l'est celui de jouer ces pages. Nous n'aborderons cependant pas ici les exigences techniques qu'a à vaincre le violoniste désireux de mettre ces deux chefs-d'œuvre à son répertoire pour nous concentrer brièvement sur quelques aspects de leurs compositions.

C'est à la cour de Köthen vers 1720 que Bach composa les *Six sonates et partitas pour violon seul*, BWV 1001-1006. La *Partita pour violon seul n° 2 en ré mineur*, BWV 1004 est constituée de cinq danses. Les quatre premières, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* et *Gigue*, sont celles que l'on rencontre le plus couramment dans les suites de danses de la première moitié du XVIIIe siècle. Dès les premières mesures de l'*Allemande* est esquissé un thème à la basse que nous retrouvons au début de chaque danse. Cependant, il n'est jamais repris à l'identique, et ses contours restent flous. Il ne sera clairement exprimé que dans la *Chaconne* dont toute la structure et le développement reposent sur ce thème. Les quatre premiers mouvements, qui sont ensemble à peine plus long que la seule *Chaconne*, servent donc d'ouverture à celle-ci. Écrire pour le violon seul un ensemble de soixante-deux variations sur une basse obstinée relève de la gageure. En plus des limites polyphoniques de l'instrument, une basse obstinée prive le compositeur d'un certain nombre de possibilités de développement. S'il peut introduire des variations rythmiques, mélodiques ou harmoniques, il n'est pas question de changer de mesure

sous peine de perdre le caractère de danse, ni de moduler au-delà du ton homonyme majeur ou mineur (ré mineur – ré majeur). Bach va donc s'ingénier à varier les rythmes et les textures pour renouveler la sonorité et ainsi relancer l'intérêt du discours. Il va recourir aux doubles, triples et quadruples cordes, mais aussi à des sauts de tessitures permettant de séparer nettement une ou deux mélodie(s) aiguë(s) de la basse, utiliser une corde à vide du violon comme pédale, le chant se déployant au-dessus et au-dessous de celle-ci, ou encore mettre à rude épreuve la technique d'archet des interprètes en écrivant des arpèges parcourant les quatre cordes du violon. Cependant, toutes ces techniques se trouvent notamment dans la *Passacaille des Sonates du Rosaire* de Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704), les *Six partitas pour violon solo* de Johann Paul von Westhoff (1656-1705) ou encore la *Sonate pour violon solo* de Johann Georg Pisendel (1687-1755).

Danse populaire d'origine hispanique, la chaconne est, au début du XVIII^e siècle, une pièce d'envergure de caractère grave et solennelle. Bach n'innove donc pas dans la forme ni dans l'ampleur de celle-ci, pas plus que dans l'écriture pour violon seul, mais dans le fait de confier au violon seul de supporter une telle architecture. Le principe de la basse obstinée était, pour lui, un artifice parfait pour pallier les limites polyphoniques du violon. Annoncée par les quatre premières danses de la partita et entendue quatre fois de suite dans le début de la *Chaconne* avant de changer une première fois de forme, la basse obstinée est suffisamment entrée dans la mémoire de l'auditeur pour que celui-ci puisse la restituer lorsqu'elle est absente de la musique. En jouant sur la capacité mémorielle de l'auditeur, Bach peut se permettre de varier et de renouveler son discours sans jamais perdre la dimension contrapuntique de sa musique. Avoir pu anticiper l'apport que pouvait être la basse obstinée à l'écriture pour violon seul pour ensuite sublimer une forme à variations telle que la chaconne, voilà, pour nous, l'expression du génie de Bach qui fait définitivement de cette chaconne, LA *Chaconne*.

Commandée à Bartók par Yehudi Menuhin en novembre 1943, la *Sonate pour violon solo*, Sz. 117 fut composée en un peu plus d'un mois en février 1944. Le compositeur hongrois sollicita néanmoins l'avis et les conseils du violoniste américain sur différents passages dont la jouabilité lui paraissait délicate, ainsi que pour suggérer des doigtés et des coups d'archets en vue d'une future publication. Après différents échanges épistolaires et une entrevue en novembre 1944, Yehudi Menuhin assura la création de la dernière œuvre achevée de Béla Bartók au Carnegie Hall le 26 novembre 1944. Cette sonate est, avec les autres compositions « américaines » – les concertos pour orchestre, Sz. 116, piano n° 3, Sz.119, et alto, Sz.120 – une synthèse des recherches menées par Bartók durant toute sa vie dans lesquelles folklore magyar, musique savante occidentale et modernité entrent en symbiose.

Comme nous l'avons souligné en préambule, il est pratiquement impossible pour un compositeur du XXe siècle d'écrire une œuvre pour violon seul sans que l'ombre tutélaire de Jean Sébastien Bach ne surgisse. C'est le cas entre autres d'Eugène Ysaÿe, Luciano Berio ou évidemment Bartók. En plus de la référence directe à la *Chaconne* dans le titre du premier mouvement, le Hongrois reprend la structure de la *sonata da chiesa* que Bach met en œuvre dans ses propres sonates pour violon seul : deux mouvements lents encadrant une fugue, et un mouvement vif pour terminer.

Bien que faisant référence à une chaconne, le premier mouvement n'a que peu de rapport direct avec la danse hispanique. Il est certes écrit en trois temps, et nous retrouvons dans les premières mesures une parenté rythmique avec le thème de la *Chaconne* de Bach, mais ce mouvement n'est pas une forme à variations. C'est une forme sonate plus proche de Beethoven que de Bach. Ce mouvement oscille entre des fortissimos généreux sur des rythmes marqués et des harmonies rudes, et des passages où de longues mélodies évoquent avec nostalgie la musique hon-

groise. Si la *Fuga* qui suit évoque également Bach, elle est pourtant très éloignée des modèles laissés par le *Cantor*. Encore une fois, Bartók s'inspire des formes et techniques d'écritures du passé mais ne se laisse pas enfermer par ses modèles dans un cadre formel trop strict. Ainsi, comme nous le dit le musicologue Yves Lenoir dans son article *Contribution à l'étude de la Sonate pour violon solo de Béla Bartók* publié en 1981 à l'occasion du centenaire de la naissance de Bartók : « La liberté de la conception et l'originalité du plan l'apparentent davantage à quelque fantaisie fuguée qui verrait dans l'écriture contrapuntique non un but en soi, mais un moyen d'élargir le cadre émotionnel ». Cependant, dans les ruptures du discours fugué qui émaillent ce mouvement, nous voyons moins une fantaisie, au sens stricte ou musical du terme, qu'une nécessité. Il nous semble en effet difficile de maintenir constamment sur un violon une polyphonie à trois parties réelles comme on peut le faire sur un instrument à clavier. Bach lui-même, dans les trois fugues pour violon seul qu'il nous a laissées, interrompt fréquemment la trame contrapuntique par des sections monodiques où le violon s'exprime plus librement en traits, arpèges et autres arabesques virtuoses. Chez les deux compositeurs, cette nécessité due aux limites polyphoniques de l'instrument est exploitée pour faire de ces fugues des pages musicales grandioses à l'intérêt sans cesse renouvelé. Nous observons chez Bartók que le sujet ne forme pas une mélodie continue mais est interrompu par des silences, et qu'il en va de même pour le contre-sujet. Ce fractionnement est très efficace quand il s'agit de superposer les voix. Cela permet une parfaite intelligibilité du discours tout au long de l'exposition de la fugue. Nous nous sommes demandé pourquoi Bach n'a pas procédé de la sorte dans ses fugues pour violon. Il est probable qu'au XVIII^e siècle, la fugue, même instrumentale, est encore trop proche de ses origines vocales pour que Bach puisse envisager un sujet aussi fragmenté. Après deux mouvements dans lesquels Bartók recherche par des artifices déjà observés chez Bach une texture polyphonique, la *Melodia* offre à l'auditeur un moment de lyrisme où la monodie règne en maître. Le

violon déploie sur toute son étendue une vaste mélodie interrompue par des tré-molos, des chants d'oiseaux ou l'évocation d'une mélodie de choral jouée en harmoniques. Nourri des mélodies paysannes, Bartók nous démontre avec ce chant simple et dépouillé que l'expressivité n'est pas dépendante des couleurs de l'harmonie ou de la luxuriance du contrepoint. Jamais absent de la musique de Bartók, mais jusque là pas encore clairement mis en valeur dans cette sonate, le folklore hongrois est la source génératrice du *Presto* final de cette sonate. Bartók partage ce mouvement brillant et virtuose entre un *moto perpetuo* servant de refrain et deux couplets aux rythmes et mélodies d'essence populaire, avant qu'une coda ne vienne clore cette sonate. Le refrain de ce presto est une suite de doubles croches qui, au départ d'une note répétée, s'élargira petit à petit vers l'aigu. C'est d'abord une sorte de bruissement, puis un bourdonnement qui s'enrichira d'arpèges, d'articulations et d'accents pour devenir une musique de plus en plus concrète. Yves Lenoir voit dans ce refrain une évocation des bruits de la nature. Dans la première version de l'œuvre, Bartók avait écrit dans ce passage de nombreux quarts de ton en précisant toutefois à Yehudi Menuhin dans une lettre datant du 21 avril 1944 :

« [...] Les quarts de ton dans le quatrième mouvement donnent seulement de l'éclat, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas de fonction structurale, et – par conséquent – peuvent être éliminés, comme j'ai essayé de le faire dans les variantes à la dernière page, et que vous pouvez utiliser si vous n'êtes pas enclin à être tracassé par le jeu des quarts de ton. Toutefois, la meilleure [solution] serait que je puisse entendre jouer les deux versions et de décider alors si cela vaut la peine d'utiliser ces quarts de ton... »
(traduit de l'anglais par Yves Lenoir dans l'article sus-mentionné).

Bien que créé de son vivant par Menuhin, Bartók s'est laissé la liberté de revoir

et de finaliser les intentions musicales (nuances, coups d'archet, articulations,...) avant toute publication. Malheureusement, il n'en a pas eu le temps. C'est donc le violoniste américain qui a, en 1947, le premier assumé cette tâche. Mais sans directive du compositeur, cette édition reste une interprétation personnelle de Menuhin qui prend la décision, entre autres, de ne pas publier la version avec quarts de ton. Le créateur de la sonate en Europe, le violoniste hongrois et ami de Bartók André Gertler (1907-1998) a donc repensé son interprétation d'après la longue expérience qu'il avait de la musique de Bartók. Enseignant au Conservatoire royal de Bruxelles, il a tout naturellement transmis sa vision de l'œuvre à ses élèves. L'édition de Menuhin ayant été la seule disponible pendant longtemps, il n'a pas eu la possibilité de choisir d'exécuter ou non les quarts de ton du dernier mouvement. C'est au départ de cet enseignement que Jean-Frédéric Molard, élève d'Endre Kleve, lui-même élève de Gertler, a bâti sa propre interprétation. Il nous a tout de suite semblé intéressant d'investiguer ce cas de transmission orale d'une œuvre laissée ouverte par son créateur. Notons qu'en plus des partitions annotées de la main même de Gertler, nous possédons deux témoignages sonores : les enregistrements sortis chez Angel Records en 1954 et chez Supraphon en 1964.

Fort de cet héritage, combiné à une analyse rigoureuse de la partition, Jean-Frédéric Molard nous propose une vision de cette œuvre personnelle mais ancrée dans la tradition d'un interprète proche de Bartók. Bénéficiant de l'édition de Peter Bartók parue en 1994, il choisit de graver la version avec quarts de ton qui, même si Bartók en a proposé des alternatives, nous semble aller dans le sens des recherches de couleurs et de timbres entamées par le Hongrois dans le troisième mouvement du *Quatuor à cordes n° 6*, Sz. 114 (1939) et le premier mouvement du *Concerto pour violon n° 2*, Sz. 112 (1938).

Concernant l'interprétation de la *Partita n° 2* en ré mineur, c'est ici encore un retour

à la source première de l'œuvre et une analyse rigoureuse qui guident Jean-Frédéric Molard. Hors de toutes considérations de style, d'école ou de mode, et au départ du manuscrit autographe de Jean Sébastien Bach, c'est l'étude du contrepoint qui détermine les choix artistiques qui sont posés. Cette démarche nous est apparue comme étant la plus sincère pour jeter des ponts entre les deux chefs-d'œuvre ici gravés. Tout comme le génie de Bach a nourri la composition de Bartók sans que jamais celui-ci ne lui soit redevable, la concomitance de ces deux monuments de la littérature pour violon a créé pour l'interprète des liens insoupçonnés. Notre souhait le plus cher est que maintenant il en soit de même pour les auditeurs, et que ces deux œuvres s'écoutent aussi pour ce qu'à travers le temps et l'espace elles reflètent l'une de l'autre.

Fabian Balthazart

outhere

MUSIC

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com

