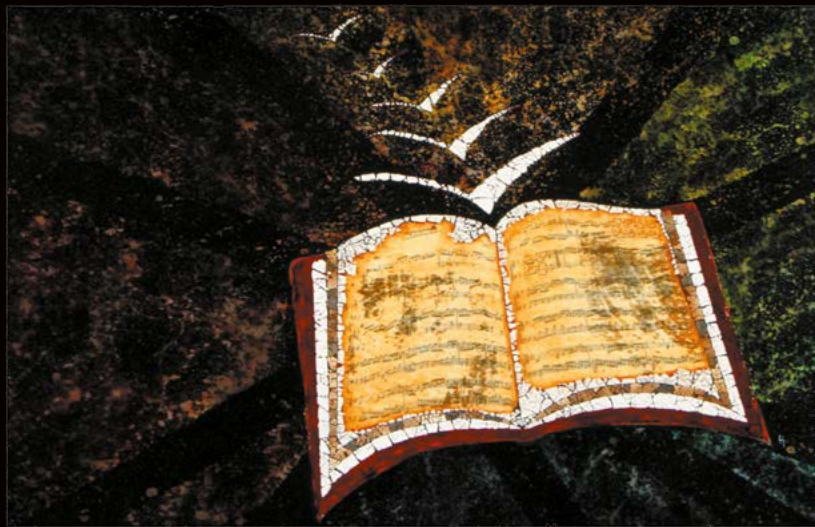


J.S.BACH



Six Partitas BWV 825-830

Robert LEVIN *Piano*

J.S. BACH - Six Partitas BWV 825 - 830

CD 1

Partita No. 1 in B-flat major, BWV 825

1.	- 1. Praeludium	00:00
2.	- 2. Allemande	00:00
3.	- 3. Corrente	00:00
4.	- 4. Sarabande	00:00
5.	- 5. Menuet 1	00:00
6.	- 6. Menuet 2 - Menuet 1 repetatur	00:00
7.	- 7. Giga	00:00

Partita No. 2 in c minor, BWV 826

8.	- 1. Sinfonia	00:00
9.	- 2. Allemande	00:00
10.	- 3. Courante	00:00
11.	- 4. Sarabande	00:00
12.	- 5. Rondeaux	00:00
13.	- 6. Capriccio	00:00

Partita No. 3 in a minor, BWV 827

14.	- 1. Fantasia	00:00
15.	- 2. Allemande	00:00
16.	- 3. Corrente	00:00
17.	- 4. Sarabande	00:00
18.	- 5. Burlesca	00:00
19.	- 6. Scherzo	00:00
20.	- 7. Gigue standard version (2nd part with d sharp)	00:00
21.	- 7. Gigue alternative version (2nd part with f)	00:00

Robert LEVIN, piano

CD 2

Partita No. 4 in D major, BWV 828

1.	- 1. Overture	00:00
2.	- 2. Allemande	00:00
3.	- 3. Courante	00:00
4.	- 4. Aria	00:00
5.	- 5. Sarabande	00:00
6.	- 6. Menuet	00:00
7.	- 7. Gigue	00:00

Partita No. 5 in G major, BWV 829

8.	- 1. Praeambulum	00:00
9.	- 2. Allemande	00:00
10.	- 3. Corrente	00:00
11.	- 4. Sarabande	00:00
12.	- 5. Tempo di Minuetto	00:00
13.	- 6. Passepied	00:00
14.	- 7. Gigue	00:00



J.S. BACH - Six Partitas BWV 825 - 830 / Robert LEVIN

CD 3

Partita No. 6 in e minor, BWV 830

1. - 1. Toccata00:00
2. - 2. Allemanda00:00
3. - 3. Corrente00:00
4. - 4. Air00:00
5. - 5. Sarabande00:00
6. - 6. Tempo di Gavotta (literal execution)00:00
7. - 7. Gigue (literal execution)00:00
8. - 6. Tempo di Gavotta alio modo (triplet execution).....00:00
9. - 7. Gigue alio modo (triplet execution)00:00



La Gaillotte, Vosne-Romanée (Académie Conti)

Le regard de Robert Levin sur la musique est multiple. Il est à la fois celui d'un interprète, mais aussi d'un chercheur, d'un enseignant et d'un compositeur. Rencontre avec un artiste hors du commun qui nous convie à découvrir ses Partitas de Bach.

Comment est né cet enregistrement ?

L'initiative en revient à mon ami Éric Rouyer, fondateur du Label de disques Le Palais des Dégustateurs. Nous travaillons ensemble depuis quelques années et notre collaboration s'est concrétisée avec un premier album gravé aux côtés de Gérard Poulet. Il réunit des pièces inachevées pour violon et piano de Mozart, partitions que j'ai complétées. Éric Rouyer m'a proposé d'enregistrer les Partitas de Bach, l'un des sommets de l'écriture pour le clavier du compositeur. Dans le passé, j'avais consacré plusieurs albums à son œuvre. Pour ce qui concerne les Partitas, nous disposons, depuis quelques années, de nouvelles sources éditoriales (1). Il existe non seulement les manuscrits des Partitas en la et mi mineur, mais aussi de nombreux exemplaires de la première

édition, publiée sous la supervision du maître, ainsi que des manuscrits copiés de cette source, dont plusieurs contiennent des ajouts qui proviennent, soit de l'entourage immédiat de Bach, soit du compositeur lui-même. De fait, ces pièces bénéficient, en l'état de nos connaissances, de nouvelles pages extraordinaires. Certaines ont d'ailleurs été entièrement recomposées par des élèves de Bach, comme, par exemple, Johann Gottfried Mützel (1728-1788), un des derniers élèves de Bach et l'auteur de la version extravagante du début de la *Sinfonia* de la *Deuxième Partita* enregistrée sur notre disque et dont les œuvres font songer à celles de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788).

Que nous dit l'étude des autographes de Bach ? En quoi nous aide-t-elle à comprendre sa musique ?

Les manuscrits témoignent d'un sens aigu de l'adaptation – je n'ose parler de "bricolage" – de Bach. En effet, à chaque fois qu'il faisait travailler une partition, il ajoutait des ornements libres dans l'exemplaire de l'élève. Par "ornementation libre", je n'entends pas

seulement un catalogue d'ornements signalés par des symboles tels que les trilles ou mordants, par exemple, mais une ornementation libre dans le caractère d'une improvisation, démarche alors naturelle de toute interprétation personnelle. De la sorte, je peux jouer certains passages plusieurs fois de suite et de manières fort différentes. Il faut aussi imaginer que les œuvres ont été composées puis révisées, parfois sur plusieurs années et que, par conséquent, elles ont profondément évolué avec le temps. D'une version à l'autre, Bach complexifie son écriture. Au finale, toutes les variantes manuscrites sont "recevables" et le pianiste peut - et doit - choisir. Il va de soi que l'on ne peut assumer une interprétation qu'en ayant une connaissance très approfondie des œuvres et du style évolutif de l'écriture de Bach. Cela vaut pour les ornements, mais aussi pour la compréhension des rythmes et de la manière de les réaliser. Tout cela explique que je propose, à la suite des Partitas concernées, des versions alternatives de certaines pièces.

Précisément, d'où proviennent les versions alternatives des Troisième et Sixième Partitas ?

La version principale de la *Gigue* de la *Troisième Partita* présentée dans l'enregistrement est celle de la publication. Il y a cependant une variante de la deuxième partie, dans laquelle l'inversion du sujet est plus rigoureuse. Cette version nous est parvenue grâce à trois exemplaires de la première édition qui sont liés à l'entourage de Bach comme je l'ai dit plus haut.

En revanche, les deux versions du *Tempo di Gavotta* et de la *Gigue* de la *Sixième Partita* ne représentent pas deux stades de composition, mais deux alternatives d'exécution qui restent contestées. Il me semble peu probable que Bach se donne le soin de noter dans le *Tempo di Gavotta*, le rythme deux double-croches + croche s'il veut obtenir trois croches ! Je dirais qu'il "gaspille" son encre pour rien ! C'est pour cela que nous présentons la version littérale tout d'abord puis la version en triolets comme alternative. Pour la *Gigue*, cela est plus compliqué. Il n'existe que deux giges de Bach notées en mètre binaire (la présente et celle de

la *Première Suite française en ré mineur*). Nous savons qu'au siècle précédent, une notation binaire avait été exécutée de manière ternaire, par exemple, chez Johann Jakob Froberger (3). Il est possible que Bach ait copié l'orthographe binaire sans forcément avoir su qu'une exécution ternaire serait impliquée. Nous avons un cas similaire entre Bach et Haendel, d'une part, et Hindemith, d'autre part. Paul Hindemith reprend le rythme baroque (quart de soupir, double-croche, double-croche pointée, triple-croche comme dans la *Sinfonia* de la *Deuxième Partita*), qu'il retrouve dans la musique baroque. Mais savait-il qu'au XVIII^e siècle, il n'y avait pas, en principe, de pauses pointées ? Car si cela avait été le cas, il aurait copié un rythme de l'époque baroque sans connaître la manière de l'exécuter, ce qui donnerait cela : quart de soupir pointé, triple-croche, double-croche pointée, triple-croche. Avec Bach, nous n'avons certes pas d'enregistrements, mais nous possédons un disque de la *Sonate pour piano à quatre-mains* (1938) de Hindemith dans lequel il joue aux côtés de Jesús María Sanromá. Ils exécutent le rythme en

question littéralement, c'est-à-dire que la manière correcte d'exécuter Bach/ Haendel est incorrecte pour Hindemith et vice versa. Cela pourrait aussi être le cas de *Gigue* de la *Sixième Partita*. J'ai donc pris la décision de présenter les deux alternatives. Que les auditeurs choisissent !

Y a-t-il d'autres versions ornementées dont vous vous êtes servi dans votre enregistrement ?

En effet. Les ornements dans les reprises du deuxième menuet de la *Première Partita* viennent d'une des trois sources citées. Il en va de même avec ceux de la *Sarabande* de la *Cinquième Partita* qui existe aussi dans une version plus développée, dans une copie manuscrite de la main de Johann Gottfried Mützel dont j'ai déjà parlé. Le manuscrit contient aussi la version ornementée de la première partie de la *Sinfonia* de la *Deuxième Partita*. J'ai repris un bon nombre d'ornements continus dans les sources authentiques, mais presque toute l'ornementation libre a été improvisée lors de chaque séance d'enregistrement.

Comment ressentez-vous la nature même de l'improvisation dans la musique de Bach ? Un mouvement musical est d'abord un récit. À mes yeux, la chose la plus importante est que le public soit convaincu par l'histoire que vous racontez à travers l'interprétation. Tout est dans le ton et la précision du détail, ce qui passe par le respect de la logique des enchaînements harmoniques, de leur vie intérieure.

Cette liberté de choix d'édition, notamment en ce qui concerne les ornements était aussi régie par des règles strictes, au point que Bach rédigea, en 1720, un guide d'ornementation à l'intention de son fils Wilhelm Friedemann...

...et qui provient de Jean-Henri d'Anglebert (1629-1691). Certes, mais il s'agit de règles liées aux ornements involontaires, réalisés dans le cadre d'une invention libre. Bach était un expérimentateur et dans les manuscrits et les copies notées par ses élèves, on remarque qu'il ne cesse de modifier ses compositions. On ne peut donc pas compiler toutes les sources dans une

seule partition ce qui serait pour le moins... indigeste !

Peut-on comparer la valeur pédagogique des partitas à celle du Clavier bien tempéré ?

Bach semble contempler l'ensemble de ses œuvres pour clavier sous un aspect pédagogique : mais il enseigne non pas seulement comment maîtriser l'instrument, mais aussi comment comprendre le langage et la structure, comment composer. En ce qui concerne les Partitas, n'oublions pas le sous-titre de l'édition de 1726 de la *Première Partita* qui risque d'être quelque peu trompeur : « Galanteries composées pour l'agréable divertissement des amateurs de musique ». Mais, je vous ferais remarquer qu'il s'agit toujours, dans le titre, de la première partie d'exercices pour le clavier (Erster Teil der Clavierübung). Et puisque Bach fait preuve d'un certain humour, je me permets de lui poser la question suivante : si cela est le moyen, quel est le but à atteindre ?

Dans ses Partitas, Bach offre une synthèse de danses empruntées à toute l'Europe.

N'est-ce pas un paradoxe quand on sait que le musicien n'a pratiquement jamais voyagé ?

Assurément, l'univers social mondain des Telemann et Haendel n'avait rien de commun avec celui de Bach ! Il n'empêche : l'écoute des Partitas révèle – malgré le peu d'attrait du luthérien Bach pour l'univers de cour – l'influence des Goûts réunis et du Concert des nations pour reprendre les titres fameux des pièces de François Couperin (1668-1733). Pour autant, la circulation des œuvres était une réalité européenne. Lorsque Bach fut en poste à Weimar (2), le prince Johann Ernst – un bon musicien – rentra d'un grand voyage au Pays-Bas avec de toutes nouvelles partitions. C'est ainsi que Bach découvrit, entre autres, des *Concertos* de Vivaldi et les suites de clavecin de Charles Dieupart (1667-1740). Dans la foulée, il composa les *Suites anglaises*. Les *Concertos brandebourgeois* virent le jour plus tard. Bach avait une très grande curiosité et il faisait le nécessaire pour obtenir les partitions qui l'intéressaient.

Concevez-vous une évolution entre les six partitas ?

Assurément. On voit, par exemple, que les allemandes des deux premières partitas sont plus "coulantes", mais dès la *Troisième Partita*, l'écriture se révèle plus élaborée. On constate aussi une évolution vers un ton de plus en plus spéculatif. Mais, il demeure une conception globale : en effet, les tonalités se présentent en éventail – si bémol, do, la, ré, sol, mi (et le *Concerto italien* qui ouvre la deuxième partie du Clavierübung est en fa).

Bach était aussi un chercheur, un expérimentateur, tout comme Rameau et Couperin. Comment expliquer qu'à la même époque, presque, des musiciens qui ne se connaissaient pas personnellement aient eu les mêmes préoccupations notamment en ce qui concerne leur attrait pour le tempérament égal ?

Ces musiciens ont composé selon des principes qui offrent de nouvelles perspectives aux tempéraments non égaux. Au XVIII^e siècle (mais aussi auparavant puis dans la première partie du XIX^e siècle), les cordes s'accordaient avec des quintes pures (la gamme de

Pythagore), les vents avec les tierces majeures pures (le ton moyen). Les instruments à clavier étaient accordés avec des tempéraments dans lesquels l'ut majeur était "pur", mais en s'éloignant vers les tonalités lointaines, les intervalles sonnaient faux pour les mélomanes. Les deux tons d'une tierce majeure "pure" sont plus près l'un de l'autre que la tierce tempérée, les deux tons d'une quinte juste sont plus éloignés que la quinte tempérée. De la sorte, un accord parfait sonne différemment dans chaque tonalité, ce qui donne un caractère particulier défini dans la Doctrine des Émotions (Affektenlehre). Celle-ci fait en sorte que les modulations et leurs résolutions prennent des chemins divers. C'est ce jeu intellectuel et musical que m'a enseigné Nadia Boulanger avec qui j'ai étudié. Pour moi, adolescent, il s'agissait d'un exercice, mais pour Bach, cela faisait partie de son langage. Le *Clavier bien Tempéré* n'est donc pas un plaidoyer pour le tempérament égal mais une traversée du monde affectif que créent toutes les tonalités grâce aux tempéraments inégaux.

Comment cela ?

A l'époque baroque et classique, le choix des tonalités exprime des émotions : ut majeur est majestueux; ré majeur, jubilatoire; mi bémol majeur, royal; fa majeur, pastoral; ut mineur, pathétique; ré mineur, diabolique; mi mineur, en deuil; fa mineur, passionné, sol mineur, désespéré, etc. De fait, le passage d'une tonalité à une autre ne représente pas seulement une transposition et le tempérament égal, qui va progressivement s'imposer, peut apparaître comme une sorte de "haute" vulgarisation. Si je voulais être provocateur, je dirais que les modes majeur et mineur sont une simplification peut-être excessive de l'écriture harmonique comparée aux modes d'autrefois...

Dans son ouvrage Le Discours musical (4), Nikolaus Harnoncourt définit l'évolution des danses utilisées à l'époque baroque, les apports multiples de la musique française dans l'écriture allemande et, en somme, l'anoblissement des danses populaires. Comment abordez-vous celles-ci et déterminez-vous les tempi ?

Nous connaissons les pas des danses utilisés. De fait, nous avons déjà une idée du tempo. Prenons l'exemple du menuet. Bach spécifie, par exemple, "Tempo di menuetto" dans la *Cinquième Partita* et non pas "Menuet". Il ne s'agit donc pas d'une danse à proprement parler comme c'est le cas, souvent, dans la musique de Schubert. Chaque danse révèle une nature différente des autres. Les Allemandes lentes des dernières partitas, par exemple, sont à mes yeux, des pièces de nature philosophique, en "état de contemplation". Mais, cela implique aussi que le tempo choisi au départ, reste cohérent par la suite, avec les autres danses d'une même partita. On dit parfois qu'il faut chanter la musique avant de la jouer. Mais, chez Bach, la musique demeure fondamentalement instrumentale. Tout y est toujours en mouvement : les rythmes demeurent très souples, le discours sonne comme une improvisation, et pourtant, cela n'en est pas une !

Pourquoi avez-vous enregistré les partitas sur un piano moderne ?

Si j'ai gravé dans le passé le *Clavier bien*

tempéré sur divers instruments anciens, je pense qu'il est préférable, pour le public, d'entendre les partitas sur un piano moderne. Il va aussi de soi que l'on tire grand profit à jouer ce répertoire sur des instruments d'époque. Mais, j'apprécie plus encore le dialogue entre les principes d'exécution du passé et l'attente du public d'aujourd'hui. Vous objecterez que Bach n'a pas composé pour le piano, si l'on excepte toutefois *l'Offrande musicale*, dont les deux ricercari sont conçus pour un pianoforte de Silbermann (5). Cela étant, je ne me laisse pas enivrer par la sonorité du piano moderne malgré toute la richesse des timbres qu'il offre ! Je précise d'ailleurs que je n'ai souhaité aucun réglage particulier pour le présent enregistrement.

Nous avons évoqué les tempi ainsi que les ornements. Qu'en est-il du concept de legato et non-legato et, pour tout dire, de l'utilisation de la pédale dans les Partitas ?

Évidemment, ce sont des œuvres conçues pour le clavecin, instrument qui n'admet pas la pédale. L'ajout de celle-ci fut tardif.

Divers systèmes furent mis au point comme les manivelles à genoux ou bien le clavecin-pédalier. De facto, jouer Bach au piano constitue, en quelque sorte, une transcription.

J'emploie la pédale assez discrètement, ici et là, en essayant de me rapprocher du toucher du clavecin, dont le souvenir de l'articulation s'impose dans cette musique.

Nous n'avons pas encore évoqué ce que vous ressentez lorsque vous interprétez les Partitas de Bach... Je suis tout d'abord conscient de l'incroyable variété des danses et, en même temps, de la nécessité de créer des ambiances qui dépassent les conventions propres aux mouvements de ces mêmes danses. Peu importe l'instrument joué. Dans ces partitions, les évolutions harmoniques, l'entrelacs des tonalités, tout est redéfini en permanence avec une inventivité inépuisable. D'autant plus inépuisable, que les barres de reprises offrent un discours nouveau, comme si l'interprète tendait la main à l'auditeur. L'enregistrement proposé ici profite des ornements ajoutés au texte original comme nous l'avons

exposé précédemment, mais surtout d'une volonté créatrice sous laquelle je me suis permis une grande liberté dans l'animation mélodique et parfois harmonique aux reprises. La plupart d'entre elles furent improvisés lors des séances d'enregistrement. Le choix des prises réalisé par Pierre Carrive reflète donc sa participation artistique. Mais l'esprit fondamental à mon interprétation ressort de l'expression de la foi qui anime lumineusement chaque note chez Bach. *Jesus Juve* – Jésus, aide-moi –, *In nomine Jesu* – dans le nom de Jésus, *SDG (Soli Deo gloria* – Gloire seulement à Dieu), ornent ses partitions. À vrai dire, je ne cherche pas à faire de l'œuvre de Bach, une musique "jolie". Elle demeure virtuose et technique et le devoir de l'interprète consiste à trouver un juste équilibre entre la discipline intellectuelle et l'expression musicale. Il lui faut à la fois convaincre et émouvoir.

Stéphane Friédérich

(1). L'édition des Six Partitas BWV 825-830 à laquelle il est fait référence, est celle de Richard Douglas Jones parue aux Edition

Bärenreiter (2008).

(2). Entre 1708 et 1714, Bach effectue un second séjour à Weimar, à la cour du Duc Johann Ernst de Weimar. Cette cour que Madame de Staël (1766-1817) décrit quelques décennies plus tard comme un "grand village", s'évertue malgré la modestie de ses moyens, à ressembler à Versailles. Bach ne reste à ce poste que quelques semaines. (3) Johann Jakob Froberger (1616-1667) voyagea dans une grande partie de l'Europe. En France, il se lia d'amitié avec de nombreux musiciens dont François Dufault, Gaultier, François Roberday, Louis Couperin, etc. Dans sa jeunesse, Bach recopia un certain nombre de partitions de Froberger. (4) Nikolaus Harnoncourt, « Le Discours musical, pour une nouvelle conception de la musique » (ed. Gallimard, 1984). (5) Facteur d'orgues, Gottfried Silbermann (1683-1753) fut un ami de Bach. En marge de sa production d'instruments liturgiques, Silbermann a construit plusieurs pianofortes basés sur les instruments de Bartolomeo Cristofori, dont deux exemplaires ont été joués par Bach.



Robert Levin

Robert Levin's view on music is multifaceted. It is the view of an interpreter, but also of a researcher, a teacher and a composer at the same time. A meeting with an extraordinary artist who invites us to discover his Bach Partitas.

How was this recording born?

The initiative goes back to my friend Eric Rouyer, founder of the record label 'Le Palais des Dégustateurs' (The Palace of the Tasters). We have been working together for a few years and our collaboration materialised with a first album recorded alongside Gérard Poulet. He gathers unfinished pieces for violin and piano by Mozart, scores that I have completed. Eric Rouyer suggested that I record Bach's Partitas, one of the composer's summits of the writing for the clavier. In the past, I had dedicated several albums to his work. As far as the Partitas are concerned, for some years now we have had new editorial sources (1). There are not only the Partitas manuscripts in E minor, but also many copies of the first edition, published under the supervision of the master, as well as manuscripts copied from this

source, many of which contain additions that come either from the immediate entourage of Bach, or from the composer himself. In fact, as far as we know, these pieces are enhanced with extraordinary new pages. Some of them have been entirely reconstructed by Bach students, such as Johann Gottfried Mützel (1728-1788), for example. He was one of the last pupils of Bach and the author of the extravagant version of the beginning of the Sinfonia of the Second Partita recorded on our record, and his works are reminiscent of those of Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788).

What do we learn from studying Bach's autographs? How does this help us understand his music?

The manuscripts testify to an acute sense of adaptation - I dare not use the word "tinkering" - of Bach. In fact, each time he was working on a score, he added free ornamentations to the student's copy. By "free ornamentation", I do not only mean a catalogue of ornaments indicated by symbols such as trills or mordants, for example, but a free ornamentation in the character of an improvisation, a natural

step to any personal interpretation. In this way, I can play certain passages several times in a row in very different ways. One must also realise that the works were composed then revised, sometimes over several years, and consequently they have profoundly evolved over time. From one version to another, Bach complicates his writing. In the end, all manuscript variants are "admissible" and the pianist can - and must - choose. It goes without saying that one can only undertake an interpretation by having a very thorough knowledge of the works and the evolutionary style of Bach's writing. This applies to the ornaments, but also in understanding the rhythms and how to achieve them. All this explains why I include alternative versions of certain pieces.

Specifically, where do the alternative versions of the Third and Sixth Partitas come from?

The main version of the Gigue in the Third Partita presented in the recording is that of the publication. There is, however, a variant of the second part, in which the inversion of the subject is more rigorous.

This version came to us courtesy of three first edition copies that are related to Bach's entourage as I said earlier. In contrast, both versions of the Tempo di Gavotta and some of the Gigue of the Sixth Partita do not represent two stages of composition, but two alternatives of execution which remain controversial. It seems unlikely to me that Bach is careful to note in the Tempo di Gavotta, the rhythm as two semi-quavers + a crotchet if he wants to get three crotchets! I would say he is "wasting" his ink for nothing! That is why we present the literal version first and then the triplet version as an alternative. For the Gigue, it is more complicated. There are only two of Bach's Giges noted in binary meter (the currently discussed one and that of the First French Suite in D minor). We know that in the previous century, a binary notation was performed in a ternary manner, by, for example, Johann Jakob Froberger (3). It is possible that Bach copied the binary style of writing without necessarily knowing that a ternary execution would be involved. We have a similar case between Bach and Handel, on the one hand, and

Hindemith, on the other. Paul Hindemith resumes the baroque rhythm (crotchet rest, semiquaver, dotted semiquaver, demisemiquaver as in Sinfonia of the Second Partita), which he finds in Baroque music. But did he know that, in the eighteenth century, in principle, there were no pauses? If that had been the case, he would have copied a rhythm of the Baroque period without knowing how to execute it, which would be this: dotted crotchet rest, demisemiquaver, dotted semiquaver, demisemiquaver. With Bach, we certainly have no recordings, but we have a record of the Sonata for piano, four hands (1938) by Hindemith in which he plays alongside Jesús María Sanromá. They execute the rhythm in question literally, that is, the correct way to perform Bach / Handel is incorrect for Hindemith and vice versa. This could also be the case for the Gigue in the Sixth Partita. So, I made the decision to present the two alternatives. Let the listeners choose!

Are there other ornamented versions that you used in your recording?

Indeed. The ornaments in the covers of the second minuet of the First Partita

come from one of the three sources cited. It's the same thing with those of the Saraband of the Fifth Partita which also exists in a more developed version, in a handwritten copy by the hand of Johann Gottfried Mützel, who I have already spoken about. The manuscript also contains the ornamented version of the first part of the Sinfonia of the Second Partita. I picked up a good number of continuous ornaments from the authentic sources, but almost all the free ornamentation was improvised at each recording session.

How do you feel about the nature of improvisation in Bach's music?

A musical movement is above all a story. In my view, the most important thing is that the public is convinced by the story you tell through interpretation. It's all in the tone and precision of detail, which means respecting the logic of harmonic sequences; their inner life.

This freedom of choice in editing, particularly as regards the ornaments, was also governed by strict rules, to the point that Bach wrote, in 1720, an

ornamental guide for his son Wilhelm Friedemann...
... and which comes from Jean-Henri d'Anglebert (1629-1691). Certainly, but these are rules related to involuntary ornaments, made in the context of a free invention. Bach was an experimenter and, in the manuscripts and copies noted by his students, we notice that he never stops modifying his compositions. We cannot therefore compile all the sources in a single version which would be at the very least... indigestible!

Can we compare the educational value of the Partitas with that of the Well-Tempered Clavier?

Bach seems to contemplate all his works for clavier in an educational aspect: but he teaches not only how to master the instrument, but also how to understand the language and the structure; how to compose. Regarding the Partitas, let's not forget the subtitle of the 1726 edition of the First Partita which may be somewhat misleading: "Gallantries composed for the pleasant entertainment of music lovers". But, I would point out that it is still, in the title, the first part of exercises for

the clavier (Erster Teil der Clavierübung). And since Bach shows a certain humour, I allow myself to ask him the following question: if this is the means, what is the goal?

In his Partitas, Bach offers a synthesis of dances borrowed from all over Europe. Isn't it a paradox when one knows that the musician had practically never travelled?

Certainly, the social world of Telemann and Handel had nothing in common with Bach's! Nevertheless: listening to the Partitas reveals - despite the lack of attraction of Lutheran Bach for the world of the court - the influence of the 'Goûts réunis' (combined tastes) and the 'Concert des Nations' (concert of the nations) to use the famous titles of François Couperin's pieces (1668-1733). However, the circulation of works was a European reality. When Bach was posted at Weimar (2), Prince Johann Ernst - a good musician - returned from a great trip to the Netherlands with brand new scores. This is how Bach discovered, among other things, the Concertos of Vivaldi and the harpsichord suites by

Charles Dieupart (1667-1740). In the process, he composed the English Suites. The Brandenburg Concertos were born later. Bach had a great curiosity and he took the necessary steps to obtain the scores that interested him.

Can you see an evolution throughout the six Partitas?

Certainly. We see, for example, that the Allemandes of the first two Partitas are more "flowing", but from the Third Partita, the writing is more elaborate. There is also a shift towards an increasingly speculative tone. But it remains a global concept: in fact, the tones are in a range - B flat, C, A, D, G, E (and the Italian Concerto, which opens the second part of Clavierübung is in F).

Bach was also a researcher, an experimenter, just like Rameau and Couperin. How is it, that almost at the same time, musicians who did not know each other personally had the same concerns, particularly in their interest in the equal temperament?

These musicians composed according to principles that offer new perspectives on

unequal temperaments. In the XVIIIth century (but also before then, and then in the first part of the XIXth century), the strings matched with pure fifths (the range of Pythagoras), the winds with pure major thirds (the average tone). Keyboard instruments were tuned with temperaments in which the C major was "pure", but moving away to distant tones, the intervals sounded false for music lovers. The two tones of a "pure" major third are closer to one another than the tempered third, the two tones of a correct fifth are farther than the tempered fifth. In this way, a perfect chord sounds differently in each tone, giving a particular character defined in the Doctrine of Emotions (Affektenlehre). This makes modulations and their resolutions take different paths. This is the intellectual and musical game that Nadia Boulanger, who I studied with, taught me. For me, as a teenager, it was an exercise, but for Bach it was part of his language. The Well-Tempered Clavier therefore, is not a plea for the same temperament but a crossing of the emotional world that creates all the tonalities thanks to the unequal

temperaments.

What do you mean?

In Baroque and Classical times, the choice of tones expresses emotions: C major is majestic; D major, jubilant; E flat major, royal; F major, pastoral; C minor, poignant; D minor, evil; E minor, mournful; F minor, passionate, G minor, desperate, etc. In fact, the transition from one tone to another does not only represent a transposition and the equal temperament, which would progressively become essential, could appear as a kind of "high" popularisation. If I wanted to be provocative, I would say that the major and minor modes are perhaps an excessive simplification of the harmonic writing compared to the modes of earlier days...

In his book The Musical Discourse (4), Nikolaus Harnoncourt defines the evolution of the dances used in the Baroque period, the multiple contributions of French music in German writing and, in short, the ennobling of popular dances. How do you approach these and determine the tempo?

We know the steps of the dances used. In fact, we already have an idea of the tempo. Take the minuet as an example. Bach specifies, for example, "Tempo di menuetto" in the Fifth Partita and not "Menuet". So, it's not a dance proper, as is often the case in Schubert's music. Each dance reveals a different nature from the others. The slow Allemandes of the last Partitas, for example, are in my eyes, pieces of a philosophical nature, in a state of contemplation. But, it also implies that the tempo, chosen at the beginning, remains coherent thereafter with the other dances of the same Partita. Sometimes you have to sing the music before you play it. But, in Bach's compositions, music remains fundamentally instrumental. Everything is always in motion: the rhythms remain very flexible, the discourse sounds like an improvisation, and yet it is not one!

Why did you record the Partitas on a modern piano?

While in the past I have recorded the Well-Tempered Clavier on various old instruments, I think it is better for the public to hear the Partitas on a modern

piano. It goes without saying that it is also well worth playing this repertoire on period instruments. But I appreciate even more the dialogue between the principles of performance from the past and the expectations of today's public. You will object that Bach did not compose for the piano, except for the Musical Offering, whose two ricercars are designed for a Silbermann pianoforte (5).

However, I don't let the sound of the modern piano intoxicate me, despite all the richness of the timbres it offers! I also must specify that I didn't want any particular setting for this recording.

We talked about the tempo and the ornaments. What about the concept of legato and non-legato and, to put it mildly, the use of the pedal in the Partitas?

Obviously, these are works designed for the harpsichord, an instrument that does not allow for the pedal. The addition of that was late. Various systems were developed such as the kneeling cranks or the harpsichord-pedalboard. Playing Bach on the piano is, in a way, a transcription. I use the pedal quite discreetly, here and

there, trying to get closer to the touch of the harpsichord, whose memory of articulation is needed in this music.

We have not yet talked about how you feel when you play Bach's Partitas...

First of all, I am aware of the incredible variety of dances and, at the same time, the need to create atmospheres that go beyond the conventions specific to the movements of these dances. It doesn't matter what instrument is played. In these scores, the harmonic evolutions, the intertwining of the tones, everything is redefined permanently with inexhaustible inventiveness. All the more inexhaustible, the repeated bars offer a new discourse, as if the interpreter was reaching out to the listener. The recording proposed here takes advantage of the ornaments added to the original text as we have explained before, but above all, a creative will, where I allowed myself great freedom in the melodic animation and sometimes harmonically on the repetitions. Most of them were improvised during the recording sessions. The choices made by Pierre Carrive reflect his artistic participation.

But the fundamental spirit of my interpretation is reflected in the expression of faith that animates each of Bach's notes brightly. Jesus Juice - Jesus, help me, In nomine Jesu-In the name of Jesus, SDG (Soli Deo Gloria-Glory only to God), adorn his scores.

To tell the truth, I'm not trying to make Bach's work into "pretty" music. It remains virtuosic and technical and the performer's duty is to find the right balance between intellectual discipline and musical expression. It needs both to convince and to move him.

Stéphane Friédérich

(1). L'édition des Six Partitas BWV 825-830 à laquelle il est fait référence, est celle de Richard Douglas Jones parue aux Editions Bärenreiter (2008).

(2). Entre 1708 et 1714, Bach effectue un second séjour à Weimar, à la cour du Duc Johann Ernst de Weimar. Cette cour que Madame de Staël (1766-1817) décrit quelques décennies plus tard comme un "grand village", s'évertue malgré la modestie de ses moyens, à ressembler à Versailles. Bach ne reste à ce poste que

quelques semaines.

(3) Johann Jakob Froberger (1616-1667) voyagea dans une grande partie de l'Europe. En France, il se lia d'amitié avec de nombreux musiciens dont François Dufault, Gaultier, François Roberday, Louis Couperin, etc. Dans sa jeunesse, Bach recopia un certain nombre de partitions de Froberger.

(4) Nikolaus Harnoncourt, « Le Discours musical, pour une nouvelle conception de la musique » (ed. Gallimard, 1984).

(5) Facteur d'orgues, Gottfried Silbermann (1683-1753) fut un ami de Bach. En marge de sa production d'instruments liturgiques, Silbermann a construit plusieurs pianofortes basés sur les instruments de Bartolomeo Cristofori, dont deux exemplaires ont été joués par Bach.

La maison de la Goillotte, que l'on appelle aussi Académie Conti depuis qu'avec le Consortium à Dijon nous y organisons des expositions ponctuelles d'art contemporain, est située au cœur du village de Vosne-Romanée. C'est une maison d'un seul étage entourée d'un parc de très vieux arbres dont la taille étonne dans un village bourguignon ou chaque mètre carré est occupé par la vigne, les cuveries et les caves. Jusqu'à la fin du 18^e siècle, cette maison était la cuverie du Prince de Conti, c'est-à-dire le lieu où, pour l'exclusivité de ce Prince du sang, cousin germain de Louis XV, grand amateur d'art et de musique, le vin qui porte aujourd'hui le nom de Romanée-Conti était élaboré par un vigneron dont la mission était, comme elle est toujours la nôtre aujourd'hui, d'interpréter dans le vin fait chaque année à partir des raisins qu'on y récolte ce que cette vigne possède d'incomparable.

Quand, grâce à l'entremise d'Eric Rouyer, ami de longue date dévoré par la passion de la musique et qui est aussi le producteur de ce disque, j'ai rencontré Robert Levin, l'ai écouté parler de Jean-Sébastien Bach et des Partitas, dont il avait depuis longtemps l'envie pressante d'enregistrer son interprétation personnelle, avec des mots qui sont aussi ceux du vin : exigence, équilibre, pureté, finesse, subtilité, texture..., quand je l'ai regardé s'avancer, avec cette assurance mêlée de modestie qui le caractérise, vers le grand Steinway posé tout seul au milieu de la salle blanche et nue, s'y asseoir, poser ses mains sur les touches et, profondément concentré, entamer la première Partita, j'ai tout d'un coup découvert, compris plutôt, cette extraordinaire symbiose que peut créer la musique quand elle marie un compositeur de génie comme Bach, l'universel, et un interprète qui en a cherché et retrouvé l'esprit, cette même symbiose qui, de la même manière mystérieuse mais évidente, peut dans un grand vin réussi marier un lieu et un vigneron.

L'enregistrement a duré une semaine, ponctué par des dégustations où Partitas et millésimes se sont confondus dans le même chant, la même émotion.

Chaque moment passé, tant à l'extérieur de la maison à écouter les notes s'élever, vivantes, vers le ciel qu'à l'intérieur à être témoin du travail rigoureux, exigeant à l'extrême que réclame un enregistrement de référence comme celui-là, restera à jamais chaud, précieux, unique dans ma mémoire.

Aubert de Villaine

The house of Goillotte, also known as Conti Academy, since we organise occasional exhibitions of contemporary art with the Consortium in Dijon, is located in the heart of the village of Vosne-Romanée. It is a single storey house surrounded by a park of ancient, astonishingly large trees in a small Burgundian village, where each square meter is occupied by the vineyard, fermentation rooms and cellars. Until the end of the 18th century, this house was the winery of the Prince de Conti, that is to say the place where a vintner produced, exclusively for this Prince du sang (blood Prince), first cousin of Louis XV and great lover of art and music, the wine that today bears the name of Romanée-Conti. This distinguished winemaker sought, as we still do today, to interpret the incomparable traits of this vine through the wine made from each year's harvest.

When, thanks to Eric Rouyer, a long-time friend devoured by the passion for music and who is also the producer of this record, I met Robert Levin, listened to him talk about Johann Sebastian Bach and Partitas, of which he had long been eager to record his personal interpretation, with words that are also those of wine: requirement, balance, purity, finesse, subtlety, and texture; as I watched him move, with that assurance mixed with modesty that characterises him, towards the great Steinway standing alone in the middle of the naked white room, sit down, put his hands on the keys and, deeply concentrated, start the first Partita, I suddenly discovered, understood rather, the extraordinary symbiosis that music can create when it binds a composer of genius like Bach, the universal, and an interpreter who has sought and found the spirit; a symbiosis which, in the same mysterious yet obvious way, can bind a place and a winemaker through a great wine.

The recording lasted a week, punctuated by tastings where Partitas and vintages merged in the same song, the same emotion.

Every moment spent, both outside the house listening to the notes fly away, alive, to the sky and inside, witnessing the rigorous work, so demanding indeed that it called for an iconic recording such as that one, will remain forever warm, precious, and unique in my memory.

Aubert de Villaine

www.lepalaisdesdegustateurs.com



J.B. BACH Robert LEVIN

Six Partitas BWV 825 - 830

Enregistré à la Goillotte, Vosne-Romanée, du 21 au 26 juillet 2017

Directeur artistique

Pierre Carrive

Ingénieur du son

Alain Gandolfi

Facteur de Piano

Bruno Prévallet

Texte du livret

Stéphane Frédérich / Robert Levin

Tableau pochette

Korin - www.korin.ovipart.fr

Graphisme

Alain Gandolfi

Remerciements à Aubert de Villaine et Henry-Frédéric Roch, co-gérants du Domaine de la Romanée Conti, pour la mise à disposition de la Goillotte.