

WDR

• THE COLOGNE
• BROADCASTS



MIDORI

BACH SONATAS & PARTITAS
FOR SOLO VIOLIN

onyx

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)**CD 1****66.40****Sonata no.1 in g minor BWV 1001**

Sonate Nr. 1 g-moll · Sonate n°1 en sol mineur

1	I	Adagio	4.40
2	II	Fuga. Allegro	4.45
3	III	Siciliana	2.49
4	IV	Presto	3.36

Partita no.1 in b minor BWV 1002

Partita Nr. 1 h-moll · Partita n°1 en si mineur

5	I	Allemanda	5.25
6		Double	2.46
7	II	Corrente	3.13
8		Double. Presto	3.32
9	III	Sarabande	2.58
10		Double	2.25
11	IV	Tempo di Borea	3.33
12		Double	3.22

Sonata no.2 in a minor BWV 1003

Sonate Nr. 2 a-moll · Sonate n°2 en la mineur

13	I	Grave	4.56
14	II	Fuga	7.18
15	III	Andante	5.38
16	IV	Allegro	5.44

Partita no.2 in d minor BWV 1004

Partita Nr. 2 d-moll · Partita n°1 en ré mineur

1	I	Allemanda	4.21
2	II	Corrente	2.22
3	III	Sarabanda	3.56
4	IV	Giga	3.53
5	V	Ciaccona	12.20

Sonata no.3 in C major BWV 1005

Sonate Nr. 3 C-dur · Sonate n°3 en ut majeur

6	I	Adagio	4.35
7	II	Fuga	9.40
8	III	Largo	3.42
9	IV	Allegro assai	5.20

Partita no.3 in E major BWV 1006

Partita Nr. 3 E-dur · Partita n°3 en mi majeur

10	I	Preludio	3.38
11	II	Loure	3.40
12	III	Gavotte en Rondeau	3.13
13	IV	Menuet I · Menuet II	4.29
14	V	Bourée	1.34
15	VI	Gigue	2.00

Midori, violin

Artist's note

The story goes that when I was about two years old, my mother found me humming a Bach melody that she had been practicing a few days earlier.

My own memories of Bach began from the time when I started to practice my first solo *Sonata* in g minor, when I was about seven years old. The piece had been assigned to me, as all repertoire was at that age, and I had no idea what to do with it. The first movement, *Adagio*, sounded to me like a series of chromatic scales, interspersed with big (triple and quadruple) chords, for which the sound production was difficult to control. Then came the second movement, *Fuga*. Here, I was required to execute consecutive multiple chords in rapid succession. It was an arduous and daunting undertaking, which felt never-ending. Moreover, the subject of the fugue, which held the movement together through its various keys and configurations, made me feel as if I were on a merry-go-round.

Going on to study the *Chaconne* from the second *Partita* a while later, I saw the thoroughness of the eight-bar bass line structure that persisted through the entire movement, and the different moods, characters, and passageways that built upon it. I was in awe of it, yet I also needed to make the experience of playing it explainable in order for it to be able to be grasped both literally and figuratively: I saw each variation, as well as the three large sections of the movement, as representing scenes in the life of my puppy, which had recently died. The dramaturgy included her disappearance to heaven.

A few years later, in 1981, I played the *Chaconne* for my Placement Audition at the Aspen Music Festival, in front of the violin faculty. My emotional and musically invested engagement with Bach in study and in performance continues to this day.

Over the years, I have come to realize that, in studying Bach, one's learning never stops. To my mind – and I'm sure most other violinists would agree – these sonatas and partitas for solo violin are monuments of the literature, for many reasons. Their study opens up and trains the ear for more precise and ever deeper listening. One learns to understand the relationship between the various notes, in addition to just hearing the notes on face value. As harmonies and intervals play critical roles in the shaping of the phrase, as well as its calling for longer and more ample breathing, this close listening also sharpens a player's interpretative skills.

I also find that working through this music enhances the development of a violinist's technical capacities. For instance, it helps to organize the finger placements of the left hand, while strengthening the fingers and facilitating coordination and independence between the two hands. At the same time, the music trains the right hand to be sensitive to uncompromising control, fluid weight distribution, and ever attentive refinement. Violinists become *better* violinists for practicing this literature.

Bach's compositions for solo violin allow for great freedom in their interpretation. This does not mean that anything goes, but it offers the violinist a range of stylistic choices. Still, once interpretational decisions are made, they are not eternal; with these pieces, the need to make interpretative choices is constant and ongoing. One harmonic interpretation leads to another, and guides a performance in myriad possibilities. There is no specific approach to this music that is necessarily "right": traversing each piece follows a particular logic according to how a player on any given rendering follows the composer's lead. The range of possible interpretations of the music is immense, near-endless, keeping the player forever thinking, listening, reacting, and reassessing. As with emotions, which are both eternal and unique, a powerfully lucid presentation of any of these works leaves a lasting impression. To repeat it, however, would be to negate the experience.

Indeed, I find that I have learned more from studying these Bach compositions than from any other music. It is an almost miraculous feeling that envelops me when I am fully engaged with these musical masterworks. This demands of a player to continually maximize and extend one's potential in order to respond and commune in creative interaction with the pieces.

Having engaged with this supreme music most of my life, my "Bach Project", that directly led to this recording, came during the 2012–13 season. It was part of the 30th anniversary celebration of my 1982 debut, in which I performed as a soloist with the New York Philharmonic, with Zubin Mehta. Bach presents us with scores, which call for the fullest artistic capacities and technical refinement of the performer. While it takes more than a lifetime to master and "understand" these works, after thirty years on stage the time felt right for me to fully embrace these most daunting and invaluable compositions.

I chose to initiate this Bach project in Japan, the country of my birth. Various places of worship were selected as performance venues, not because of Bach's rich output of church music, but more to lend the concerts the sense of nurturing, belonging, and community that such institutions could provide. Moreover, when I was a young artist embarking on a performing career, a majority of my initial appearances took place under the auspices of smaller

community arts series, their concerts often presented in churches and synagogues throughout small-town America. Through those performances, I have gained stage experience, and honed my performing skills and artistic persona. The Japanese equivalent of those lovely synagogues and churches were shrines, churches, and temples, places designed to provoke awe, much as Bach's music is awe-inspiring.

Over the years, I find that my interpretations of Bach have evolved, for which I am grateful, as musical performance should never become stagnant. My influences come from places, which may sometimes seem surprising, in many cases even welling up from my subconscious. The "early music" renaissance that I came upon in the U.S. in the 1980s captivated me; the freshness and freedom of that style has spurred me to what I hope to be my own free, lively, open response to these landmarks of musical literature. I am also fascinated by Bach as performed on guitar and lute. For lutenists, Bach's music is about as modern as their repertoire gets, whereas for me, his work is among the oldest music that I perform. That little fact ignites my imagination, reminding me of Bach's universality, how, in many ways, his music comments on most other "music". Over the years, I have become particularly mesmerized by specialists in Baroque style, for whom Bach's music is mother's milk, and I strive for their measure of flexibility, adventurousness, and abandon in every one of my own Bach performances.

The solo sonatas and partitas form a set of six works: three of each. The sonatas follow *sonata da chiesa* form ("chiesa" meaning "church" in the sense of specific setting, not a particular religious faith): slow–fast (a fugue)–slow–fast, while the partitas are made up of a set of dance-influenced movements. Little information exists about these works, what Bach thought of them, or even whether they were performed during his lifetime. He was still a relatively young man when he wrote these pieces, in the years between his first sojourn in Weimar and his posting in Köthen, which is to say between 1703 and 1720.

The partitas employ rhythmic tendencies characteristic of dance. Most of Bach's dances are based on models from the French courts – though by the time some of those dances had reached France, they were already quite different from their origins – while others trace to sources as far afield as South America. As I see it, some of these dance-titled movements, while not dance music *per se*, need a lightness of movement matched to a feeling of liberation, as well as a rhythmic logic that is neither stiff nor chaotic.

These are works formed from blocks of fragments that build upon one other, contrapuntally, as do the many threads that make up a beautiful textile. We are aware of all the discrete elements, but ultimately we respond to

Bach's cohesive whole. In truth, each time I play this glorious music, I come across many unexpected and surprising moments, such as music that seems almost "jazzy", especially in the positioning of its rhythmic inflections. Thus, amid the comfort of patterning that fulfils expectations, we are often startled by revelatory music that is bracing and different, yet completely at peace with itself.

It is, indeed, a mystery to me why (how!) this music manages to touch people so deeply. It simply and inherently moves listeners, in countless and fantastic ways. With Bach's music, I am transported to a beautiful world where everything manages to interrelate, in perfect harmony with hopefulness, trust, and humility. This is music that allows me to have faith in something beyond everyday travails, in something truly as good as a blessing.

Bach's music is always "right" for any occasion. I have been able to present these pieces anywhere: to play for refugees in an outdoor setting, in intensive care units at hospitals, in great concert halls, in places of worship, for celebratory events or commemorations, and in any corner of any country in which I have ever performed. Bach travels well. The music does not require any special equipment or conditions. It must simply be played and heard, and invariably, with every committed performance, listeners young or old manage to be as transported as is any performer.

© Midori, 2015

Einführung der Künstlerin

Meine Mutter hat mir erzählt, dass ich bereits im Alter von zwei Jahren einmal eine Melodie von Bach summte, die sie einige Tage zuvor geübt hatte.

Meine eigenen frühesten Erinnerungen an Bach stammen aus der Zeit, als ich mit etwa sieben Jahren begann, meine erste Solo-Sonate in g-moll zu üben. Das Stück war mir zugeteilt worden, wie sämtliches Repertoire zu jener Zeit, und ich hatte keine Ahnung, was ich damit anfangen sollte. Der erste Satz, das Adagio, klang für mich wie eine Aneinanderreihung chromatischer Tonleitern, durchbrochen von gewaltigen (dreifachen und vierfachen) Akkorden, die klanglich schwer zu kontrollieren waren. Dann folgte der zweite Satz, eine Fuge. Hier musste ich eine überaus rasche Folge umfangreicher Akkorde spielen. Es war ein mühsames, einschüchterndes Unterfangen, und der Satz

kam mir schier endlos vor. Zudem gab mir das Thema der Fuge, das den Satz in verschiedenen Tonarten und unterschiedlichen Konfigurationen durchzieht und zusammenhält, das Gefühl, Karussell zu fahren.

Als ich einige Zeit später die Chaconne aus der zweiten Partita einstudierte, begriff ich, mit welcher Konsequenz sich die achttaktige Struktur der Basslinie durch den gesamten Satz zieht, und ich erkannte die verschiedenen Stimmungen, Charaktere und Passagen, die auf ihr aufbauen. Ich war von Ehrfurcht erfüllt, musste jedoch zudem das Spielerlebnis für mich nachvollziehbar und damit sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinne greifbar machen: Ich stellte mir die Variationen sowie die drei großen Abschnitte des Satzes als Szenen aus dem Leben meiner kleinen Hündin vor, die kurz zuvor gestorben war. In der Dramaturgie war auch ihr Entschwinden in den Himmel enthalten.

Einige Jahre später, 1981, spielte ich die Chaconne bei meinem Vorspiel beim Aspen Music Festival vor dem Violinausschuss. Bis heute beschäftigte ich mich in meinen Studien und bei meinen Konzerten in musikalischer und emotionaler Hinsicht eingehend mit Bach.

Im Laufe der Jahre wurde mir bewusst, dass der Lernprozess nie aufhört, wenn man sich mit Bach auseinandersetzt. Für mich – und ich bin mir sicher, dass die meisten Geiger hier mit mir übereinstimmen – stellen diese Sonaten und Partiten für Violine solo Monamente der Geigenliteratur dar, aus vielen verschiedenen Gründen. Sie zu studieren, öffnet die Ohren und schult sie, immer genauer und eingehender zuzuhören. Man lernt, die Beziehung zwischen den einzelnen Noten zu verstehen, und nicht nur die Töne selbst zu hören. Da Harmonien und Intervalle von entscheidender Bedeutung für die Ausgestaltung der Phrasen sind, die nach längerem, ausgedehnterem Atmen verlangen, schärft das erforderliche genaue Zuhören auch die interpretativen Fähigkeiten der Interpreten.

Ich finde außerdem, dass die eingehende Beschäftigung mit dieser Musik die Entwicklung der technischen Fertigkeiten eines Geigers fördert. So hilft sie beispielsweise der linken Hand mit der Positionierung der Finger, stärkt gleichzeitig die Finger und unterstützt die Koordination der beiden Hände sowie ihre Unabhängigkeit voneinander. Gleichzeitig trainiert die Musik der rechten Hand das Gefühl für unnachgiebige Kontrolle, fließende Gewichtung des Bogens und stets wohlbedachte Verfeinerung an. Geiger, die diese Stücke spielen, werden zu besseren Geigern.

Bachs Kompositionen für Violine solo gewähren recht große interpretative Freiräume. Das bedeutet nicht, dass alles erlaubt ist, sondern, dass man als Geiger eine Reihe von stilistischen Wahlmöglichkeiten hat. Doch auch wenn

man sich für einen interpretativen Ansatz entschieden hat, ist dieser nicht ewig gültig; bei diesen Werken ist es durchweg notwendig, interpretative Entscheidungen zu fallen. Dabei führt eine harmonische Auslegung zur nächsten, und es ergibt sich eine Unzahl von Möglichkeiten für die Darbietung. Es gibt keine spezifische, notwendigerweise „richtige“ Herangehensweise an diese Musik: Jede einzelne Darbietung eines Stücks folgt einer bestimmten Logik, je nachdem, wie der Interpret sich bei seinem Spiel von den Vorgaben des Komponisten leiten lässt. Die Bandbreite möglicher Auslegungen dieser Musik ist immens, beinahe grenzenlos, und fordert vom Interpreten stetiges Nachdenken, Zuhören, Reagieren und Neubewerten. Vergleichbar mit starken Emotionen, die ewig nachhallen und gleichzeitig einzigartig sind, hinterlässt eine kraftvoll-luzide Darbietung dieser Werke einen bleibenden Eindruck, und es ist intrinsisch unmöglich, diese Erfahrung exakt zu reproduzieren.

Ich bin in der Tat der Ansicht, dass ich aus dem Studium dieser Werke mehr gelernt habe, als aus irgendeiner anderen Musik. Mich erfasst ein ganz wundersames Gefühl, wenn ich in diese musikalischen Meisterwerke vertieft bin. Dies erfordert von einem jeden Interpreten, sein Potenzial kontinuierlich zu erweitern, in kreativer Interaktion auf das Stück zu reagieren und mit dem Werk Zwiesprache zu halten.

Nachdem ich mich also große Teile meines Lebens mit dieser überragenden Musik auseinandergesetzt hatte, kam es während der Saison 2012/13 zu meinem „Bach-Projekt“, das direkt zu dieser Aufnahme führte. Es war Teil der Feierlichkeiten anlässlich meines 30-jährigen Bühnenjubiläums (bei meinem Debüttauftritt 1982 spielte ich als Solistin in Begleitung der New Yorker Philharmoniker mit Zubin Metha). Bach hinterließ uns Kompositionen, die es den Interpreten abverlangen, bis an die äußersten Grenzen ihrer künstlerischen Fähigkeiten und technischen Raffinesse zu gehen. Zwar dauert es mehr als ein gesamtes Künstlerleben, diese Werke zu meistern und gänzlich zu „verstehen“, doch nach dreißig Jahren auf der Bühne hatte ich das Gefühl, langsam in der Lage zu sein, diesen respekt einflößenden und unschätzbar wertvollen Kompositionen gerecht werden zu können.

Ich beschloss, dieses Bach-Projekt in meinem Geburtsland Japan auszurichten. Als Aufführungsorte wählte ich verschiedene religiöse Stätten, weniger aufgrund von Bachs umfangreichem kirchenmusikalischem Schaffen, sondern vielmehr, weil diese ein Gefühl spiritueller Bereicherung, der Zusammengehörigkeit und der Gemeinschaftlichkeit vermitteln, und ich hoffe, das dies in den Konzerten anklingt. Außerdem fanden viele meiner frühen Auftritte als junge Künstlerin am Anfang meiner Bühnenkarriere im Rahmen von kleineren lokalen Kunstprogrammen statt, und die Konzerte wurden oft in den Kirchen und Synagogen kleinerer Städte in den USA ausgerichtet. Durch diese Auftritte sammelte ich Bühnenerfahrung und feilte an meinen Präsentationsfähigkeiten sowie meiner künstlerischen Persönlichkeit. Japanische Äquivalente dieser herrlichen Synagogen und Kirchen sind

Schreine, Kirchen und Tempel: Orte, die darauf ausgelegt sind, Ehrfurcht zu erwecken – und auch Bachs Musik ist ehrfurchtgebietend.

Wenn ich sie heute spiele, stelle ich fest, dass meine Interpretationen der Bach'schen Werke sich im Laufe der Jahre weiterentwickelt haben – umso besser, schließlich sollte Musik niemals stagnieren. Die Einflüsse, von denen ich mich leiten lasse, mögen dabei vielleicht überraschen, oft entstammen sie sogar meinem Unterbewusstsein. Die „Alte-Musik“-Renaissance, die ich in den 1980er Jahren in den USA erlebte, faszinierte mich; die Frische und Freiheit dieses Stils treibt mich zu einer, wie ich hoffe, eigenen freien, lebhaften, offenen Reaktion auf diese Meilensteine des Repertoires an. Auch Gitarren- und Lautendarbietungen von Bach'schen Werken faszinieren mich. Im Repertoire der Lautenspieler ist Bach einer der modernsten Komponisten, für mich hingegen zählen seine Werke zur ältesten Musik, die ich spiele. Diese Tatsache inspiriert meine Vorstellungskraft und erinnert mich an die Universalität Bachs, daran, wie seine Musik auf vielfältigste Weise die meiste andere Musik in ihr Licht taucht. Im Laufe der Jahre habe ich eine besondere Faszination für auf Barockmusik spezialisierte Interpreten entwickelt, für die Bachs Musik wie Muttermilch ist, und in jeder einzelnen meiner Bach-Darbietungen strebe ich die Flexibilität, Abenteuerlust und völlige Versunkenheit an, durch die sich ihre Interpretationen auszeichnen.

Die Sonaten und Partiten für Violine solo bestehen aus sechs Werken: drei Sonaten und drei Partiten. Die Sonaten folgen der Sonata-da-chiesa-Form („chiesa“ bedeutet hier „Kirche“ im Sinne des Aufführungskontextes, nicht der Religiosität): langsam–schnell (Fuge)–langsam–schnell. Die Partiten wiederum bestehen aus einer Reihe von Sätzen, die von verschiedenen Tänzen beeinflusst sind. Über diese Werke liegen nur spärliche Informationen vor – man weiß wenig darüber, was Bach über sie dachte, und noch nicht einmal, ob sie zu seinen Lebzeiten aufgeführt wurden. Er war noch ein recht junger Mann, als er diese Stücke schrieb. Sie entstanden in den Jahren zwischen seiner ersten Station in Weimar und seinem Umzug nach Köthen, also zwischen 1703 und 1720.

Die Partiten nutzen rhythmische Elemente, die für Tänze typisch sind. Die meisten der Bach'schen Tänze basieren auf an den französischen Höfen populären Formen – von denen sich allerdings einige bereits bei ihrer Ankunft in Frankreich etwas von ihren Ursprüngen entfernt hatten. Die Quellen anderer Tänze hingegen können bis an so entfernte Orte wie Südamerika zurückverfolgt werden. Meiner Ansicht nach sind einige dieser Sätze, die dem Titel nach Tänze sind, zwar nicht wirklich Tanzmusik, bedürfen allerdings einer gewissen Leichtigkeit in der Bewegung, die ein Gefühl der Freiheit erweckt, sowie einer weder zu starren noch chaotischen rhythmischen Logik.

Diese Werke bestehen aus kontrapunktisch ineinander greifenden Fragmenten, vergleichbar mit vielen einzelnen Fäden, die gemeinsam ein wunderschönes Gewebe bilden. Man ist sich dieser einzelnen Elemente bewusst, doch letztendlich reagiert man auf das von Bach geschaffene zusammenhängende Ganze. Ehrlich gesagt entdecke ich jedes Mal, wenn ich diese herrliche Musik spiele, viele unerwartete, überraschende Passagen – wie beispielsweise Musik, die beinahe „jazzartig“ erscheint, insbesondere, was ihre rhythmische Ausrichtung angeht. Und so wird man inmitten all der Geborgenheit vertrauter Muster oft von aufrüttelnder Musik überrascht, die gewagt und anders erscheint, und doch in sich konsistent ist.

Ich finde es in der Tat schwer zu erklären, warum (wie!) es dieser Musik gelingt, die Menschen so zu berühren. Sie tut es jedenfalls, mit größter Einfachheit und Selbstverständlichkeit, auf mannigfache und fantastische Weise. Durch Bachs Musik werde ich in eine Welt reiner Schönheit versetzt, in der alles miteinander in Verbindung steht, in perfekter Harmonie mit Hoffnung, Vertrauen und Bescheidenheit. Dies ist Musik, die es mir gestattet, an etwas jenseits der alltäglichen Mühen zu glauben, an etwas wahrlich Gutes und Seliges.

Bachs Musik „passt“ zu jeder Situation. Ich habe diese Stücke überall gespielt: Vor Flüchtlingen unter freiem Himmel, auf Intensivstationen in Krankenhäusern, in großen Konzertsälen, in Orten der Andacht, bei feierlichen Anlässen oder Trauerfeiern, und in jeder Ecke jedes Landes, in dem ich je aufgetreten bin. Mit Bach lässt sich gut reisen. Für seine Musik bedarf es keiner besonderen Ausrüstung oder besonderer Umstände. Sie muss nur gespielt und gehört werden. Jede aus dem Herzen stammende Darbietung entrückt junge und alte Hörer ebenso sehr wie ihre Interpreten.

Note de l'artiste

L'histoire commence quand j'avais environ deux ans, lorsque ma mère m'a trouvée en train de chantonner une mélodie de Bach qu'elle avait travaillée quelques jours auparavant.

Mes premiers souvenirs de Bach remontent à l'époque où j'ai commencé à étudier ma première Sonate en sol mineur pour violon seul, vers mes sept ans. On m'avait donné l'œuvre à travailler, comme c'était le cas pour tout le répertoire à cet âge, mais je ne savais pas quoi en faire. Le premier mouvement, *Adagio*, me faisait l'effet d'une série de gammes chromatiques, entrecoupées de triples ou quadruples cordes, dont il était difficile de maîtriser l'émission sonore. Puis vint le second mouvement, la Fugue. Ici, on m'avait demandé d'exécuter des accords multiples consécutifs très rapidement. C'était une entreprise ardue et intimidante, qui semblait ne jamais

finir. En outre, le sujet de la fugue, qui donne son unité au mouvement à travers ses diverses tonalités et configurations, me donnait l'impression d'être sur un manège.

En étudiant la Chaconne de la deuxième Partita un peu plus tard, j'ai constaté la minutie de la structure qui se maintient dans l'intégralité du mouvement, et les différentes atmosphères, caractères et transitions qui s'élaborent sur cette base. J'étais complètement émerveillée, pourtant j'ai aussi ressenti le besoin de le jouer de façon tangible afin d'être capable de m'en saisir tant physiquement qu'intellectuellement : j'ai envisagé chaque variation, ainsi que les trois longues sections du mouvement, comme des tableaux de la vie de ma chienne qui venait de mourir. La dramaturgie incluait son départ pour le paradis.

Quelques années plus tard, en 1981, j'ai joué la Chaconne pour ma première audition au Festival d'Aspen, devant l'école de violon. Mon engagement émotionnel et musical envers Bach, que ce soit dans l'étude ou dans l'interprétation, continue à ce jour.

Au fil des ans je me suis rendu compte qu'en étudiant Bach, on ne cesse d'apprendre. À mon sens – et je suis sûre que la plupart des violonistes sont du même avis – ces sonates et partitas pour violon seul sont des monuments de la littérature pour de nombreuses raisons. Leur étude éveille et éduque l'oreille à une écoute toujours plus précise et approfondie. Elle enseigne au violoniste la relation entre les notes, au-delà de la simple écoute des notes elles-mêmes. Dans la mesure où les harmonies et les intervalles jouent un rôle essentiel dans l'élaboration de la phrase, qui appelle une respiration plus longue et ample, une écoute attentive aiguisé également les qualités interprétatives du musicien.

Il me semble aussi qu'interpréter cette musique améliore le développement de la technique du violoniste. Par exemple, cela aide à organiser le placement des doigts de la main gauche, tout en renforçant les muscles des doigts et en contribuant à la coordination et l'indépendance des deux mains. Par ailleurs, la musique éduque la main droite à un contrôle irréprochable, une distribution fluide de la pression et un raffinement permanent. On devient un *meilleur* violoniste en pratiquant cette littérature.

Les compositions de Bach pour violon seul accordent une grande liberté interprétative. Sans signifier que tout est permis, elles offrent au violoniste un vaste éventail de choix stylistiques. De toute façon, les décisions d'interprétation ne sont pas éternelles; avec ces pièces, la nécessité de faire des choix est constante et continue.

Une interprétation harmonique en entraîne une autre, et conduit une exécution vers une myriade de possibles. Il n'existe pas d'approche nécessairement « juste » – chaque interprétation suit sa propre logique selon la façon dont chaque musicien respecte les indications du compositeur sur une pièce donnée. L'éventail des interprétations possibles de la musique est immense, presque infini, enjoignant le violoniste à penser, écouter, réagir, et reconstruire sans cesse la musique. Comme pour les émotions, qui sont à la fois éternelles et uniques, une exécution puissante et limpide de n'importe laquelle de ces œuvres laisse une impression durable. La répéter, cependant, serait nier l'expérience.

En effet, je pense que j'ai plus appris de ces œuvres de Bach que tout autre musique. C'est un sentiment presque miraculeux qui m'enveloppe lorsque je suis complètement engagée avec ces chefs-d'œuvre musicaux. Ils exigent de l'interprète d'optimiser et d'accroître continuellement pour répondre et communier de façon créative avec chaque pièce.

Après m'être intéressée à cette musique suprême presque toute ma vie, j'ai vu mon « Projet Bach », à l'origine directe de ce disque, naître pendant la saison 2012–2013. Il faisait partie du programme donné à l'occasion du trentième anniversaire de mes débuts sur scène en 1982, où j'ai assuré la partie soliste avec le New York Philharmonic et Zubin Mehta. Bach nous propose des partitions qui exigent de l'interprète qu'il développe ses facultés artistiques et affine sa technique à l'extrême. Bien qu'il faille plus d'une vie pour maîtriser et « comprendre » ces œuvres, après trente ans de scène, il me semblait que le temps était venu d'embrasser les compositions les plus intimidantes et précieuses.

J'ai choisi de commencer ce projet Bach au Japon, mon pays natal. Plusieurs lieux de culte ont été sélectionnés comme salle de concert, non pas en raison de la prolifique production de musique d'église de Bach mais pour conférer à ces concerts un sentiment d'enrichissement spirituel, d'appartenance et de communauté que de telles institutions dispensent. En outre, lorsque j'étais au tout début de ma carrière, la plupart de mes apparitions eurent lieu sous les auspices d'humbles programmes artistiques locaux, dont les concerts étaient souvent présentés dans les églises et les synagogues de petites villes américaines. Au fil de ces exécutions, j'ai acquis l'expérience de la scène et perfectionné mon interprétation et ma personnalité artistique. Les équivalents japonais de ces charmantes synagogues et églises sont les sanctuaires, les églises et les temples, lieux conçus pour inspirer l'admiration, tout comme la musique de Bach.

Aujourd'hui, je trouve que mes interprétations de Bach ont évolué au fil des ans – et heureusement, car l'exécution musicale ne devrait jamais devenir stagnante. Mes influences sont, pour certaines, peut-être quelque peu surprenantes, et dans bien des cas, émanent même de mon subconscient. La « musique ancienne » de la Renaissance que j'ai découverte aux États-Unis dans les années 1980 me fascinait ; la fraîcheur et la liberté de ce style m'a incitée à donner ce qui est, je l'espère, une réponse personnelle, libre et vivante à ces monuments du répertoire. Bach interprété à la guitare et au luth me fascine aussi. Pour les luthiers, la musique de Bach est la plus moderne de leur répertoire alors que pour moi, son œuvre figure parmi les pages les plus anciennes que je joue. Ce simple fait stimule mon imagination et me rappelle l'universalité de Bach, et combien son langage musical éclaire à bien des égards la plupart des autres. Au fil des ans, je me suis découvert une passion particulière pour les spécialistes du Baroque, qui se nourrissent directement de Bach, et je m'efforce d'atteindre leur niveau de flexibilité, d'audace et d'abandon dans chacune de mes exécutions de Bach.

Les Sonates et Partitas pour violon seul sont un ensemble de six œuvres : trois sonates et trois partitas. Les sonates adoptent la forme d'une *sonata da chiesa* (« chiesa » signifiant « d'église » dans le sens contextuel, non religieux), lent-rapide (fugue)–lent-rapide, tandis que les partitas sont constituées d'un ensemble de mouvements influencés par les danses. Ces œuvres ne sont guère documentées, on ne sait pas ce que Bach en pensait ou même si elles furent données de son vivant. Il était encore relativement jeune lorsqu'il les écrit, entre son premier séjour à Weimar et son affectation à Köthen, c'est-à-dire entre 1703 et 1720.

Les partitas utilisent les tendances rythmiques caractéristiques de la danse. La plupart des danses de Bach sont fondées sur les modèles des cours françaises – même si, au moment où certaines danses atteignirent la France, elles s'étaient déjà quelque peu éloignées de leurs formes originelles – tandis que les autres remontent à des sources aussi lointaines que l'Amérique du Sud. D'après moi, certains de ces mouvements aux noms de danse, qui ne sont pas de la musique de danse en soit, requièrent une légèreté de mouvement alliée à un sentiment de libération ainsi qu'une logique rythmique qui n'est ni rigide ni chaotique.

Ces œuvres sont constituées d'unités de fragments qui s'élaborent les unes sur les autres, de manière contrapunktique, tels les innombrables fils composant une magnifique étoffe. On a conscience de tous les éléments distincts mais, enfin de compte, on répond à l'ensemble cohésif de Bach. En vérité, chaque fois que je joue cette musique glorieuse, je vis de nombreux moments inattendus et surprenants, comme lorsque la musique semble presque « jazzy », notamment par ses placements et inflexions rythmiques. Ainsi, au cœur de la structure

rassurante et attendue, on est souvent surpris par une musique qui ouvre de nouvelles perspectives : vivifiante et différente, et pourtant complètement cohérente.

De fait, il m'est difficile d'expliquer pourquoi (comment !) cette musique parvient à toucher les gens si profondément. Elle le fait simplement, par ses qualités intrinsèques, sous des formes toujours fantastiques et infinies. Avec la musique de Bach, je suis transportée dans un monde magnifique où tout est en lien, en parfaite harmonie, avec espoir, confiance et humilité. Voilà une musique qui me permet d'avoir foi en quelque chose au-delà des difficultés quotidiennes, en quelque chose de véritablement bon et bénit.

La musique de Bach s'adapte à toute situation. J'ai joué ces pièces partout : pour des réfugiés en plein air, dans les services de soins intensifs dans les hôpitaux, dans de grandes salles de concert, dans des lieux de culte – dans le cadre de célébrations ou de commémorations –, et dans tous les coins de chaque pays où je me suis produite. Bach se prête bien au voyage. La musique n'exige pas de matériel spécial ou de conditions particulières. Elle demande seulement à être jouée et entendue, et invariablement, si l'exécution vient du plus profond de l'âme, les auditeurs, jeunes et vieux, sont aussi transportés que l'interprète.

© Midori, 2015

Traduction : Noémie Gatzler

A biography of Midori can be found on www.onyxclassics.com.

Eine Biographie von Midori finden Sie bei www.onyxclassics.com.

Vous trouverez une biographie de Midori sur www.onyxclassics.com.

Produced by Westdeutscher Rundfunk, Köln. Licensed by WDR mediagroup GmbH

Executive producer for Onyx: Matthew Cosgrove

Producer and engineer: Sebastian Stein

Editing: Bernhard Wallerius

Recording location: Klaus von-Bismarck-Saal, Funkhaus, Cologne, 13–17 August 2013

Cover photo: Timothy Greenfield-Sanders

Design: Georgina Curtis for WLP Ltd 

www.gotomidori.com

www.onyxclassics.com

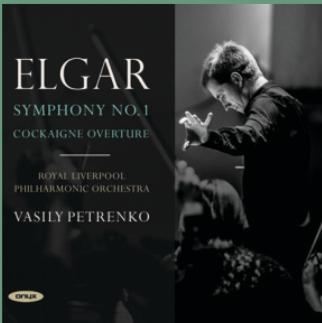


Also available on ONYX



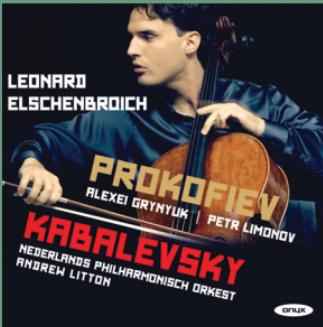
ONYX 4145

Beethoven: Piano Concertos 3 & 4
Maria João Pires · Daniel Harding



ONYX 4145

Elgar: Symphony no.1 · Cockaigne
Royal Liverpool Philharmonic Orchestra
Vasily Petrenko



ONYX 4122

Prokofiev: Cello Sonata etc.
Kabalevsky: Cello Concerto no.2 etc.
Leonard Elschenbroich · Alexei Grynyuk
Petr Limonov · Andrew Litton



ONYX 4084

Bloch · Janáček · Shostakovich: Violin Sonatas
Midori · Özgür Aydin

ONYX 4123
www.onyxclassics.com