



**B**RAM VAN SAMBEEK  
ACH on the  
ASSOON

## BACH, Johann Sebastian (1685–1750)

**Partita No. 2 in C minor for keyboard, BWV 826** 21'00  
*arranged for eight bassoons in multitrack*  
*by Bram van Sambeek*

- |   |              |      |
|---|--------------|------|
| 1 | 1. Sinfonia  | 4'24 |
| 2 | 2. Allemande | 4'46 |
| 3 | 3. Courante  | 2'23 |
| 4 | 4. Sarabande | 4'14 |
| 5 | 5. Rondeaux  | 1'38 |
| 6 | 6. Capriccio | 3'23 |

from **French Suite No. 5 in G major for keyboard** 11'57  
BWV 816  
*arranged by Thiemo Wind*

- |    |              |      |
|----|--------------|------|
| 7  | 1. Allemande | 3'19 |
| 8  | 2. Courante  | 1'41 |
| 9  | 3. Sarabande | 5'25 |
| 10 | 5. Bourrée   | 1'23 |

**Partita in A minor for solo flute, BWV 1013** 17'10  
*transcribed by William Waterhouse (Universal Edition)*

- |    |                     |      |
|----|---------------------|------|
| 11 | 1. Allemande        | 5'17 |
| 12 | 2. Corrente         | 3'27 |
| 13 | 3. Sarabande        | 5'26 |
| 14 | 4. Bourrée Anglaise | 2'47 |

**Cello Suite No. 1 in G major, BWV 1007** 16'26  
*transcribed by Bram van Sambeek*

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 15 | 1. Prélude                                 | 2'25 |
| 16 | 2. Allemande                               | 4'16 |
| 17 | 3. Courante                                | 2'26 |
| 18 | 4. Sarabande                               | 2'42 |
| 19 | 5. Menuet I – Menuet II – Menuet I da capo | 2'57 |
| 20 | 6. Gigue                                   | 1'22 |

TT: 67'46

**Bram van Sambeek** *bassoon*

**Instrumentarium:**

Bassoon: Bassoon: Heckel 1970, serial number 11174

**A**fter recording a rock/metal album with my band ORBI for this label, I received the comment from a young bassoonist that ‘rock is over’ and that if I ever wanted to reach a young audience I should make a dance album.

I am happy that he felt somehow addressed by my disc, although my only ambition was to play whatever I want, and hopefully reach any music lover – no matter the age. And though I enjoy listening to a great number of styles, and also like to dive passionately into the specific performance practices of those different styles, I have, so far, never felt the urge to go into the style that he referred to as ‘dance’. This album may very well be the closest I will ever get to it.

The works by Bach that I have selected mainly consist of typical baroque dances, and just as my metal album wasn’t exactly made for headbanging, these dances are also not necessarily meant for dancing, but rather to be listened to.

Bach treats his dances with great creativity and stays away from the obvious. His contemplating Allemandes, eager Courantes, serious Sarabandes, the courtly Minuets and folkloric Bourrées and Gavottes always take different turns from what is expected. This is why I hesitate to describe them further since that would compromise the freedom that Bach looked for in his treatment of these standard forms. I hope to bring out the many nuances in them with my playing rather than with words.

The **Partita in C minor** for keyboard is one of my favourite works to listen to, and for me it perfectly resonated with recent events. As I write this, the Covid crisis has been going on for two years. During various lockdowns, the outside world – and thus my concerts – suddenly came to a halt and this raised existential questions that echoed in the disrupting *Grave* in the Sinfonia. At the same time, a new being, my daughter Sophia, came into existence and broadened the horizons of our indoor world. I had always found the tender *Andante* in the Sinfonia and the Allemande some of the most comforting pieces of music that I know, and my daughter seemed to agree with that.

Although musicians were often unable to play together because of Covid, the urge to play beautiful compositions and actual harmonies persisted. Many of us started to use multitrack recording, adding voices, one at a time, onto previously recorded layers. I had always done this, for fun or for practice, and I felt that with the help of the partita I could further develop my skills using this technique. In this way, the piece became emblematic of the crisis for me.

When making a multitrack recording, the magic of playing together is stripped away from the music and you miss the movements and expressions of fellow musicians. Even though you accompany yourself, that does not mean that collaborating with your own recording is always easy. The blending of the voices is ideal, since all the tone colours are made by the same player, but I must admit that in some ways I find it easier to play together with a complete stranger than with a pre-recorded version of myself. The difficulties appeared especially when I wanted to play with rubato, and I had trouble recording a second layer with exactly the same phrasing.

The easiest way out of this is to listen to a metronome or click track during the recording. The metronomic approach, however, usually takes too much soul out of most classical compositions. Instead of a metronome, I decided to create a new voice that would function as a rhythmic and harmonic framework for all other voices. In much baroque music, the bass line already largely serves that function, but in order to use rubato, or play the counterpoint in sections without a bass a more precise, new rhythm needs to be pre-recorded for better synchronisation of the voices. At the same time, to achieve precise intonation, specific intervals need to be included in the same framework voice. That way, the final recording can sound more organic in timing and tuning.

My dear friend and colleague Pieter Nuytten compared this new voice with the frameworks that served as temporary support for ancient cathedrals. Like those,

my pre-recorded framework voice (working title: ‘fagotto hypothetico’) supports everything that is built around it, but is meant to be removed at the end, never to be seen or heard in the final ‘cathedral – a comparison that I find quite appropriate for this monument in keyboard music.

In the Partita, the counterpoint is often so elaborate that each voice sounds like a beautiful theme in itself. The legendary organ master Helmut Walcha practised such voices on their own and approached the musical material horizontally before putting it together vertically. This inspired me to make a serious project out of my multitrack practising. Bach’s elaborate counterpoint technique does not apply to the other keyboard work on this disc. The **French Suite in G major** is a highly melodic work, supported by chords rather than countermelodies. I therefore thought it would be nice to present the two opposites next to one another. In the C minor Partita, every single note from the original is included in my arrangement, whereas the French Suite has been reworked into its melodic essence by the musicologist and music publisher Thiemo Wind.

Wind came up with this version of the Suite when he was looking for music by Bach that could serve as a counterpart for the Flute Partita, intended for the recorder player Erik Bosgraaf. Wind explains: ‘Gustav Leonhardt made keyboard versions of solo partitas and sonatas that Bach originally composed for violin or cello. I asked myself: could the reverse procedure also work? I tried to play the French and English Suites on my recorder, but in vain. This was not surprising: polyphonic structures cannot simply be “translated” in a linear manner. Moreover, harmonic modulations can be realised considerably faster in a multi-voice context – in monophonic music they require more space and time. However, there was one big exception: a number of dance movements from the French Suite in G major, BWV 816. There Bach took a remarkably linear approach, and in those lines a great deal of quasi-polyphony and harmonic orientation can be discerned. Nowhere is this more

evident than in the Bourrée, in which broken chords predominate. The longer I studied and played it, the more convinced I became that we are dealing here with music that was originally monophonic, probably a second flute partita. Curiously enough, the suitable movements – Allemande, Courante, Sarabande and Bourrée – are exactly the dance types that also form the basis of the Flute Partita BWV 1013. A better counterpart could not have been imagined.’

In the **Flute Partita in A minor**, which is Bach’s only unaccompanied solo work for a wind instrument, he does not drastically adjust his idiom as we know it from the cello suites and violin partitas. However, there is a clear awareness of the tessitura of the traverso in general, which he clearly enjoys to push to its highest note in the Allemande. The Allemande and Sarabande have a searching character that now and then invites you to stand still (time to breathe!) as if the music is posing an interesting question. I once played the Sarabande on television, and from that time I remember a more positive comment: ‘My gosh, isn’t this unusual. Please put down your thoughts on Bach on record, van Sambeek!’ so I have reason to hope that I will make at least one person happy with this recording.

Of all the works on this recording, the **Cello Suite in G major** makes the easiest transition to the bassoon. The key and range are very resonant on the bassoon, and the few (and impossible) double stops only serve as a way of harmonically emphasising a note in the melody, which is something that can be done in many ways on any instrument. Noteworthy is Bach’s search for colours when suggesting to the cellist to alternate between strings for the same consecutive note A at the end of the famous Prelude. On the bassoon, a comparable change of colour is achieved by using alternating fingerings for the same note, something that is often considered a 20th-century extended technique. I find the Prelude fascinating in the way it elevates seemingly trivial étude material into a masterpiece that I associate with eternal motion. For a wind player, bringing out this quality is impossible using

normal breathing. In baroque and classical music, phrases match human breath in a way similar to spoken sentences – something that normally makes me reluctant to use circular breathing in such repertoire. But in this case, and for the second time on this disc, I have recourse to an extended technique, in order to create the illusion of a motion that never ends.

© *Bram van Sambeek* 2022

**Bram van Sambeek** is an international bassoonist and professor of bassoon at the Royal Conservatoire The Hague. He is known for his highly versatile approach to bassoon playing and for his innovative programming which is closely reflected in his recordings for the BIS label. He has recorded standard repertoire such as Mozart's and Weber's concertos, proposing an expansion to it by introducing an unknown Romantic bassoon concerto by Édouard Du Puy (BIS-2467). He is passionate about presenting compositions by contemporary composers such as Kalevi Aho and Sebastian Fagerlund (BIS-2206) and is open to experiments with contemporary jazz (BIS-2453). He has realised a boyhood dream by making a rock album with his band ORBI (BIS-2297).

Bram van Sambeek is the recipient of the most prestigious Dutch award in the field of classical music, the Dutch Music Prize, and an alumnus of the Borletti-Buitoni Trust and The Bowers Program of the Chamber Music Society of New York's Lincoln Center. As an orchestral musician, he played for ten years as principal bassoonist in the Rotterdam Philharmonic Orchestra, and as a guest principal with the London Symphony Orchestra, the Mahler Chamber Orchestra and the Chamber Orchestra of Europe. As a soloist, he performs with orchestras such as the Gothenburg, Galicia and Netherlands Symphony Orchestras, the Warsaw Philharmonic Orchestra, Concertgebouw Chamber Orchestra, Württemberg Chamber



Orchestra Heilbronn and Camerata RCO. A dedicated chamber musician, he made his recital début at the Amsterdam Concertgebouw in 2003 and is a regular guest at prestigious festivals and venues. In that context, he has worked frequently with Alexei Ogrintchouk, Reto Bieri, Hervé Joulain, Radovan Vlatkovich, Liza Ferschtman, Christoph Prégardien, Pekka Kuusisto, Nicolas Altstaedt and Rick Stotijn.

*<http://bramvansambeek.com>*

Nachdem ich mit meiner Band ORBI ein Rock/Metal-Album für BIS aufgenommen hatte, teilte mir ein junger Fagottist mit, dass „Rock vorbei ist“ und dass ich, sofern ich je ein junges Publikum erreichen wollte, ein Dance-Album vorlegen müsste.

Ich freue mich, dass er sich von meiner Platte irgendwie angesprochen fühlte, obwohl mein einziger Ehrgeiz darin bestand, zu spielen, was ich spielen wollte, und damit hoffentlich irgendeinen Musikliebhaber zu erreichen – egal welchen Alters. Und auch wenn ich gerne eine Vielzahl von Stilen höre und mit Leidenschaft in ihre spezifischen Vortragsweisen eintauche, habe ich bislang nie den Drang verspürt, mich mit dem von ihm als „Dance“ bezeichneten Stil zu beschäftigen. Nie wohl werde ich diesem Stil näherkommen als auf dem vorliegenden Album.

Bei den von mir ausgewählten Werken Bachs handelt es sich hauptsächlich um typische Barocktänze, und so wie mein Metal-Album nicht unbedingt zum Headbanging vorgesehen war, sind diese Tänze nicht unbedingt zum Tanzen gedacht, sondern eher zum Zuhören.

Bach geht mit seinen Tänzen sehr schöpferisch um und meidet das Naheliegende. Seine kontemplativen Allemanden, die eifrigen Courantes, ernsten Sarabanden, höfischen Menuette und folkloristischen Bourrées oder Gavotten nehmen stets andere als die erwarteten Wendungen. Ich zögere daher, sie näher zu beschreiben, denn das würde der Freiheit zuwiderlaufen, um die es Bach bei seiner Beschäftigung mit diesen konventionellen Formen ging. Ich hoffe, ihre mannigfachen Nuancen eher durch mein Spiel als durch Worte zum Vorschein zu bringen.

Die **Partita c-moll** für Tasteninstrument gehört zu den Werken, die ich am liebsten höre, und für mich passte sie perfekt zu Ereignissen der jüngeren Zeit. Während ich dies schreibe, dauert die Covid-Krise bereits zwei Jahre an. Aufgrund mehrerer Lockdowns kam die Außenwelt – und damit auch meine Konzerte – plötzlich zum Stillstand, und dies warf existenzielle Fragen auf, die in dem zerrütteten

*Grave* der Sinfonia ihren Widerhall finden. Zur gleichen Zeit kam ein neues Wesen – meine Tochter Sophia – zur Welt und erweiterte die Horizonte unseres häuslichen Daseins. Das zarte *Andante* der Sinfonia und die Allemande zählten für mich schon immer zu den tröstlichsten Musikstücken, die ich kenne, und meine Tochter scheint meine Meinung zu teilen.

Obwohl Covid das gemeinschaftliche Musizieren weitgehend einschränkte, blieb das Verlangen nach wunderbaren Kompositionen und echter Harmonie bestehen. Viele Musiker behalfen sich mit Mehrspuraufnahmen, indem sie Stimme für Stimme über zuvor aufgenommene Spuren legten. Ich hatte derlei schon immer gemacht, sei es aus Spaß oder zu Übungszwecken, und spürte, dass ich mit Hilfe der Partita meine Fähigkeiten im Umgang mit dieser Technik weiterentwickeln konnte. Auf diese Weise wurde dieses Stück für mich zu einem Sinnbild der Krise.

Wenn man eine Mehrspuraufnahme macht, verliert die Musik den Zauber des gemeinsamen Spiels und man vermisst die Bewegungen und die Mimik von Mitmusikern. Obwohl man sich selbst begleitet, heißt das nicht, dass die Zusammenarbeit mit der eigenen Aufnahme immer einfach ist. Die Verschmelzung der Stimmen ist ideal, weil alle Klangfarben von demselben Spieler erzeugt werden, aber ich muss gestehen, dass es mir in mancher Hinsicht leichter fällt, mit einem völlig Fremden zusammenzuspielen als mit einer vorab aufgenommenen Version meiner selbst. Probleme traten vor allem dann auf, wenn ich mit Rubato spielen wollte und Schwierigkeiten hatte, eine zweite Spur mit exakt derselben Phrasierung aufzunehmen.

Die einfachste Lösung wäre es, während der Aufnahme einem Metronom oder einem Click-Track zu folgen. Doch dabei nimmt man den meisten klassischen Kompositionen zu viel an Seele. Anstatt ein Metronom zu benutzen, beschloss ich, eine neue Stimme zu schaffen, die allen anderen Stimmen als rhythmisches und harmonisches Gerüst dienen sollte. In der Barockmusik übernimmt die Basslinie

diese Aufgabe weitestgehend, aber um mit Rubato oder in basslosen Abschnitten kontrapunktisch zu spielen, muss vorab ein präziserer, neuer Rhythmus zur besseren Synchronisation der Stimmen aufgenommen werden. Für eine präzise Intonation muss diese Gerüststimme zudem bestimmte Intervalle enthalten. Auf diese Weise kann die endgültige Aufnahme in Bezug auf Timing und Stimmung organischer klingen.

Mein lieber Freund und Kollege Pieter Nuytten verglich diese neue Stimme mit den Gerüsten, die beim traditionellen Kathedralbau als zeitweilige Stütze dienten. Wie diese stützt meine vorab aufgenommene Gerüststimme (Arbeitstitel: „fagotto hypothetico“) alles, was um sie herum gebaut wird, ist aber dazu bestimmt, am Ende entfernt zu werden, um in der endgültigen „Kathedrale“ nicht mehr sichtbar oder hörbar zu sein – ein Vergleich, den ich für dieses Monument der Tastenmusik sehr treffend finde.

In der Partita ist der Kontrapunkt oft so kunstvoll, dass jede Stimme wie ein wunderschönes Hauptthema klingt. Der legendäre Orgelmeister Helmut Walcha hat solche Stimmen einzeln geübt – er ist horizontal an das musikalische Material herangegangen, bevor er es vertikal zusammenfügte. Das hat mich dazu inspiriert, aus meinen Mehrspurübungen ein ernsthaftes Projekt zu machen. In den anderen Clavierwerken dieses Albums spielt Bachs elaborierter Kontrapunkt keine prägende Rolle. Die **Französische Suite in G-Dur** ist ein sehr melodisches Werk, das mehr von Akkorden als von Gegenmelodien getragen wird. Ich dachte daher, es wäre schön, die beiden Gegensätze nebeneinander zu präsentieren. Mein Arrangement der c-moll-Partita enthält jede einzelne Note des Originals, während die Französische Suite von dem Musikwissenschaftler und -verleger Thiemo Wind auf ihre melodische Essenz reduziert wurde.

Wind erstellte diese Fassung der Suite für den Blockflötisten Erik Bosgraaf, als er nach Musik von Bach suchte, die als Pendant für die Flötenpartita BWV 1013

dienen könnte. Wind erläutert: „Gustav Leonhardt hat Clavierfassungen von Solopartiten und -sonaten eingerichtet, die Bach ursprünglich für Violine oder Violoncello komponiert hatte. Ich fragte mich: Könnte auch das umgekehrte Verfahren funktionieren? Ich versuchte, die Französischen und Englischen Suiten auf meiner Blockflöte zu spielen – doch vergebens. Kein Wunder: Polyphone Strukturen lassen sich nicht einfach linear ‚übersetzen‘. Außerdem lassen sich harmonische Modulationen in einem mehrstimmigen Kontext erheblich schneller realisieren; in einstimmiger Musik benötigen sie mehr Zeit und Raum. Eine große Ausnahme gab es allerdings – eine Reihe von Tanzsätzen aus der Französischen Suite G-Dur BWV 816. Hier wählte Bach einen bemerkenswert linearen Ansatz, und in diesen Linien lässt sich ein hohes Maß an Scheinpolyphonie und harmonischer Ausrichtung erkennen. Nirgendwo wird dies deutlicher als in der Bourrée, in der gebrochene Akkorde vorherrschen. Je länger ich sie studierte und spielte, desto überzeugter war ich, dass es sich hier um eine ursprünglich einstimmige Musik handelt, möglicherweise um eine zweite Flötenpartita. Kurioserweise handelt es sich bei den entsprechenden Sätzen – Allemande, Courante, Sarabande und Bourrée – um genau jene Tänze, die auch der Flötenpartita BWV 1013 zugrunde liegen. Ein besseres Pendant hätte man sich nicht wünschen können.“

In der **Flötenpartita a-moll**, Bachs einzigem unbegleiteten Solowerk für ein Blasinstrument, bleibt er dem Idiom, das wir aus den Violoncellosuiten und Violinpartiten kennen, im Wesentlichen treu. Durchweg aber zeigt sich ein klares Bewusstsein für die Tessitura des Traverso, welche er in der Allemande mit unverhohlenem Vergnügen bis zum höchsten Ton führt. Die Allemande und die Sarabande weisen einen forschenden Charakter auf, der hin und wieder zum Stillhalten einlädt (Zeit zum Atmen!), gleichsam als stelle die Musik eine interessante Frage. Ich habe die Sarabande einmal im Fernsehen gespielt und erinnere mich an einen recht positiven Kommentar: „Meine Güte, ist das ungewöhnlich! Bitte nehmen Sie

Ihre Gedanken zu Bach auf Tonträger auf, van Sambeek!“ Ich hege mithin die begründete Hoffnung, mit dieser Aufnahme wenigstens einen Menschen glücklich machen zu können.

Von allen Werken dieser Einspielung ließ sich die **Violoncellosuite G-Dur** am leichtesten auf das Fagott übertragen. Tonart und Tonumfang kommen dem Fagott sehr entgegen, und die wenigen (und unausführbaren) Doppelgriffe dienen nur dazu, einen Melodieton harmonisch zu unterstreichen, was auf jedem Instrument auf mancherlei Weise möglich ist. Bemerkenswert ist Bachs Gespür für Klangfarben, wenn er dem Cellisten am Ende des berühmten Präludiums nahelegt, bei den Tonwiederholungen auf ‚a‘ zwischen den Saiten zu wechseln. Auf dem Fagott erzielt man einen entsprechenden Farbwechsel mittels alternierender Griffe für dieselbe Note, was gemeinhin als eine erweiterte Spieltechnik des 20. Jahrhunderts gilt. Das Präludium fasziniert mich, weil es scheinbar triviales Etüdenmaterial zu einem Meisterwerk erhebt, das ich mit unendlicher Bewegung verbinde. Für einen Bläser ist es unmöglich, diesen Eindruck durch die normale Atemtechnik zu vermitteln. In der Musik des Barock und der Klassik korrespondieren Phrasenbildung und menschliche Atmung in einer Weise, die gesprochenen Sätzen ähnelt, und dies lässt mich normalerweise davon absehen, in diesem Repertoire die Zirkularatmung einzusetzen. Im vorliegenden Fall aber – und zum zweiten Mal auf dieser SACD – greife ich auf eine erweiterte Spieltechnik zurück, um die Illusion einer Bewegung zu erzeugen, die nie innehält.

© *Bram van Sambeek 2022*

**Bram van Sambeek** ist ein international aktiver Fagottist und Professor für Fagott am Königlichen Konservatorium Den Haag. Er ist bekannt für seinen äußerst vielseitigen Umgang mit dem Fagott und für seine innovative Programmgestaltung, die sich auch in seinen Aufnahmen für das Label BIS widerspiegelt. Er hat Standardrepertoire wie die Konzerte von Mozart und Weber eingespielt und um Außergewöhnliches wie das unbekannte romantische Fagottkonzert von Édouard Du Puy erweitert (BIS-2467). Mit großer Leidenschaft präsentiert er Werke zeitgenössischer Komponisten wie Kalevi Aho und Sebastian Fagerlund (BIS-2206), und er zeigt Neugier für Experimente mit zeitgenössischem Jazz (BIS-2453). Die Aufnahme eines Rock-Albums mit seiner Band ORBI (BIS-2297) ist die Erfüllung eines Jugendtraums.

Bram van Sambeek ist Träger der renommiertesten niederländischen Auszeichnung im Bereich der klassischen Musik (Niederländischer Musikpreis) und Alumnus des Borletti-Buitoni Trust und des Bowers Program der Chamber Music Society des Lincoln Centers in New York. Als Orchestermusiker war er zehn Jahre lang Solo-Fagottist des Rotterdamer Philharmonischen Orchesters und gastierte in dieser Funktion beim London Symphony Orchestra, dem Mahler Chamber Orchestra und dem Chamber Orchestra of Europe. Als Solist konzertiert er mit Orchestern wie dem Göteborger, dem Galizischen und dem Niederländischen Synchronieorchester, den Warschauer Philharmonikern, dem Concertgebouw Chamber Orchestra, dem Württembergischen Kammerorchester Heilbronn und der Camerata RCO. Als passionierter Kammermusiker gab er 2003 sein Rezital-Debüt im Amsterdamer Concertgebouw und ist gern gesehener Gast bei renommierten Festivals und in bedeutenden Konzertsälen, wobei er regelmäßig mit Alexei Ogrintchouk, Reto Bieri, Hervé Joulain, Radovan Vlatkovich, Liza Ferschtman, Christoph Prégardien, Pekka Kuusisto, Nicolas Altstaedt und Rick Stotijn zusammenarbeitet.

<http://bramvansambeek.com>

**A**près avoir enregistré chez BIS un album de rock/métal avec mon groupe ORBI, j'ai reçu le commentaire d'un jeune bassoniste qui me disait que « le rock, c'est fini » et que si je voulais toucher un public jeune, je devais faire un album danse.

Je suis heureux qu'il se soit senti interpellé par mon disque, même si ma seule ambition était de jouer ce que je voulais et de rejoindre, je l'espère, tous les mélomanes, peu importe leur âge. Et bien que j'aime écouter un grand nombre de styles et que j'aime aussi me plonger avec passion dans les pratiques d'exécution spécifiques de ces différents styles, je n'ai, jusqu'à présent, jamais ressenti l'envie de me lancer dans le style qu'il appelait « danse ». Cet album pourrait bien être celui qui s'en rapproche le plus.

Les œuvres de Bach que j'ai sélectionnées consistent principalement en des danses baroques typiques, et de la même manière que mon album de métal n'était pas exactement conçu pour faire du headbanging, ces danses ne sont pas nécessairement destinées à être dansées, mais plutôt à être écoutées.

Bach traite ses danses avec beaucoup de créativité et évite les lieux communs. Ses allemandes contemplatives, ses courantes enthousiastes, ses sarabandes sérieuses, ses menuets courtois et ses bourrées et gavottes folkloriques prennent toujours des tournures différentes de ce que l'on attend. C'est pourquoi j'hésite à les décrire davantage car cela compromettrait la liberté que Bach a recherchée dans son traitement de ces formes traditionnelles. J'espère pouvoir en faire ressortir les nombreuses nuances par mon jeu plutôt que par des mots.

La **Partita en ut mineur** pour clavecin est l'une de mes œuvres préférées à l'écoute et, pour moi, elle est parfaitement en phase avec les événements récents. Au moment où j'écris ces lignes, la crise provoquée par la Covid dure depuis deux ans. Lors des multiples confinements, le monde extérieur – et avec lui, mes concerts – s'est soudainement arrêté, ce qui a soulevé des questions existentielles qui



trouvent un écho dans le bouleversant *Grave* de la Sinfonia. Au même moment, un nouvel être, ma fille Sophia, a vu le jour et a élargi les horizons de notre monde intérieur. J'ai toujours trouvé que le tendre *Andante* de la Sinfonia ainsi que l'Allemande comptaient parmi les pièces de musique les plus apaisantes que je connaisse, et ma fille semble être d'accord.

Même si les musiciens se sont souvent trouvés dans l'impossibilité de jouer ensemble à cause de la Covid, l'envie de jouer de belles compositions en harmonie a persisté. Beaucoup d'entre nous se sont tournés vers l'enregistrement multipiste, ajoutant les voix l'une après l'autre, sur les pistes enregistrées auparavant. J'ai toujours fait cela, pour le plaisir ou pour pratiquer, et j'ai senti que par le biais de la Partita, je pourrais développer davantage mes compétences en utilisant cette technique. Ainsi, pour moi, cette œuvre est devenue emblématique de la crise.

Lors d'un enregistrement multipiste, la magie de jouer ensemble disparaît de la musique et les mouvements et les expressions des autres musiciens vous manquent. Même si l'on s'accompagne soi-même, cela ne signifie pas pour autant qu'il soit toujours facile de collaborer à son propre enregistrement. Le mélange des voix est idéal, puisque toutes les couleurs de timbre sont produites par le même musicien, mais je dois admettre qu'à certains égards, il m'est plus facile de jouer avec un parfait inconnu qu'avec une version préenregistrée de moi-même. Les difficultés sont surtout apparues lorsque j'ai voulu jouer avec du rubato, et j'ai eu du mal à enregistrer une deuxième piste avec exactement le même phrasé.

Le moyen le plus simple de s'en sortir est d'utiliser un métronome ou un click track pendant l'enregistrement. Mais l'approche métronomique enlève souvent trop d'âme à la plupart des compositions classiques. Au lieu d'un métronome, j'ai décidé de créer une nouvelle voix qui servirait de cadre rythmique et harmonique à toutes les autres voix. Dans une grande partie de la musique baroque, la ligne de basse remplit déjà largement cette fonction, mais pour utiliser le rubato, ou jouer le contre-

point dans les sections sans ligne de basse, un nouveau rythme plus précis devait être préenregistré pour obtenir une meilleure synchronisation des voix. En même temps, pour obtenir une intonation précise, il faut inclure des intervalles spécifiques dans la même « voix-cadre ». De cette façon, l'enregistrement final peut sonner de façon plus organique, tant dans son déroulement que dans son accord.

Mon cher ami et collègue Pieter Nuytten a comparé cette nouvelle voix aux charpentes qui servaient de support temporaire aux anciennes cathédrales. Comme celles-ci, ma voix-cadre préenregistrée (titre provisoire : « fagotto hypothetico ») soutient tout ce qui est construit autour d'elle, mais elle est destinée à être retirée à la fin, sans jamais être vue ou entendue dans la « cathédrale » finale – une comparaison que je trouve tout à fait appropriée pour ce monument de la musique pour clavecin.

Dans la Partita, le contrepoint est souvent si élaboré que chaque voix sonne comme un beau thème en soi. Le légendaire maître organiste Helmut Walcha pratiquait ces voix seules et abordait le matériau musical de manière horizontale avant de l'assembler verticalement. Cela m'a poussé à faire un projet sérieux à partir de ma pratique du multipiste. La technique de contrepoint élaborée de Bach ne s'applique pas aux autres œuvres pour clavecin de ce disque. La **Suite française en sol majeur** est une œuvre très mélodique, soutenue par des accords plutôt que par des contre-mélodies. J'ai donc pensé qu'il serait agréable de présenter les deux contraires, l'un à côté de l'autre. Dans la Partita en ut mineur, chaque note de l'original est reprise dans mon arrangement, tandis que la Suite française a été retravaillée dans son essence mélodique par le musicologue et éditeur musical Thiemo Wind.

L'idée de cette version de la Suite est venue à Wind alors qu'il cherchait une musique de Bach qui pourrait servir de pendant à la Partita pour flûte en la mineur BWV 1013 pour le flûtiste à bec Erik Bosgraaf. Wind explique : « Gustav Leon-

hardt a réalisé des versions pour clavecin de partitas et de sonates solistes que Bach avait composées à l'origine pour le violon ou le violoncelle. Je me suis demandé si le procédé inverse pouvait également fonctionner. J'ai essayé de jouer les Suites françaises et anglaises sur ma flûte à bec, mais en vain. Rien de surprenant : les structures polyphoniques ne peuvent pas être « traduites » linéairement. De plus, les modulations harmoniques peuvent être réalisées beaucoup plus rapidement dans un contexte à plusieurs voix – dans la musique monophonique, elles nécessitent plus d'espace et de temps. Il y a cependant une exception majeure : un certain nombre de mouvements de danse de la Suite française en sol majeur BWV 816. Bach y a adopté une approche remarquablement linéaire, et on peut discerner dans ces lignes une grande part de quasi-polyphonie et d'orientation harmonique. Cela n'est nullement plus évident que dans la Bourrée dans laquelle prédominent les accords brisés. Plus je l'étudiais et la jouais, plus j'étais convaincu que nous avions affaire ici à une musique qui était à l'origine monophonique, probablement une seconde partita pour flûte. Curieusement, les mouvements appropriés – Allemande, Courante, Sarabande et Bourrée – sont exactement les types de danse qui constituent également la base de la Partita pour flûte BWV 1013. On n'aurait pu imaginer une meilleure contrepartie. »

Dans la **Partita pour flûte en la mineur**, qui est la seule œuvre pour instrument seul de Bach pour instrument à vent, son idiom musical tel que nous le connaissons par les suites pour violoncelle et les partitas pour violon n'est pas radicalement modifié. On y retrouve cependant une conscience aiguë de la tessiture du traverso en général qu'il aime manifestement pousser à son point culminant dans l'Allemande. Cette dernière et la Sarabande ont un caractère pénétrant qui vous invite de temps en temps à rester immobile (le temps de respirer !) comme si la musique posait une question intéressante. Une fois, j'ai joué la Sarabande à la télévision et je me souviens d'un commentaire positif : « Mon Dieu, n'est-ce pas inhabituel ?

S'il vous plaît, écrivez ce que vous pensez de Bach sur disque, van Sambeek ! » J'ai donc des raisons d'espérer que je rendrai au moins une personne heureuse avec cet enregistrement.

De toutes les œuvres de cet enregistrement, la **Suite pour violoncelle en sol majeur** est celle qui s'adapte le plus facilement au basson. La tonalité et le registre sont très résonants pour le basson et les quelques doubles cordes (impossibles à réaliser sur un basson) ne servent qu'à souligner harmoniquement une note de la mélodie, ce qui peut être fait de nombreuses façons sur n'importe quel instrument. On notera la recherche de couleurs par Bach lorsqu'il suggère au violoncelliste d'alterner entre les cordes pour la même note consécutive, « la », à la fin du célèbre Prélude. Au basson, un changement de couleur comparable est obtenu en utilisant des doigtés alternés pour la même note ce qui est souvent considéré comme une technique étendue du XX<sup>e</sup> siècle. Je trouve le Prélude fascinant dans sa façon d'élever un matériau d'étude apparemment trivial en un chef-d'œuvre que j'associe au mouvement perpétuel. Pour un instrumentiste à vent, faire ressortir cette qualité est impossible avec une respiration normale. Dans la musique baroque et classique, les phrases correspondent au souffle humain de manière similaire aux phrases parlées ce qui me rend habituellement réticent à utiliser la respiration circulaire dans ce répertoire. Mais dans ce cas, et pour la deuxième fois sur ce disque, j'ai recours à une technique étendue afin de créer l'illusion d'un mouvement qui ne s'arrête jamais.

© *Bram van Sambeek 2022*

Bassoniste de réputation internationale, **Bram van Sambeek** était en 2022 professeur de basson au Conservatoire royal de La Haye. Il est connu pour son approche très polyvalente du jeu de basson ainsi que pour l'audace de ses programmes, deux aspects dont ses enregistrements chez BIS se font l'écho. Il a enregistré le répertoire standard tel que les concertos de Mozart et de Weber, en plus de l'élargir en introduisant un concerto pour basson romantique inconnu d'Édouard Du Puy [BIS-2467]. Il se passionne pour l'exécution d'œuvres de compositeurs contemporains comme Kalevi Aho et Sebastian Fagerlund [BIS-2206] et est ouvert aux expériences avec le jazz contemporain [BIS-2453]. Enfin, il réalise un rêve d'enfance avec son enregistrement d'un album rock avec son groupe ORBI [BIS-2297].

Ancien lauréat du Borletti-Buitoni Trust et du Bowers Program de la Chamber Music Society du Lincoln Center de New York, Bram van Sambeek a également reçu le prix néerlandais le plus prestigieux dans le domaine musical : le Nederlandse Muziekprijs (Prix de la musique néerlandaise). En tant que musicien d'orchestre, il a été pendant dix ans basson solo de l'Orchestre philharmonique de Rotterdam et a été invité à jouer avec l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre de chambre Mahler et l'Orchestre de chambre d'Europe. En tant que soliste, il se produit avec des orchestres tels que les orchestres symphoniques de Göteborg, de Galice et des Pays-Bas, l'orchestre philharmonique de Varsovie, l'orchestre de chambre du Concertgebouw, l'orchestre de chambre du Württemberg à Heilbronn et la Camerata RCO. Musicien de chambre enthousiaste, il a fait ses débuts en récital au Concertgebouw d'Amsterdam en 2003 et est régulièrement invité dans des salles et des festivals prestigieux. Parmi les musiciens avec lesquels il a travaillé, mentionnons Alexei Ogrintchouk, Reto Bieri, Hervé Joulain, Radovan Vlatkovich, Liza Ferschtman, Christoph Prégardien, Pekka Kuusisto, Nicolas Altstaedt et Rick Stotijn.

<http://bramvansambeek.com>

## Also from Bram van Sambeek



**Wolfgang Amadeus Mozart:**  
Concerto in B flat major, K 191

**Carl Maria von Weber:**  
Concerto in F major, Op. 75

**Édouard Du Puy:**  
Concerto in C minor (1812)

**Swedish Chamber Orchestra**  
**Alexei Ogrintchouk**

BIS-2467 SACD

10/10/10 – „Bram van Sambeek ... kommt in diesen drei klassisch-romantischen Solo-Konzerten dem Ideal der menschlichen Stimme so nahe, wie es überhaupt vorstellbar ist.“ *klassik-heute.de*

Diapason d'or – « Un trésor inconnu niche entre deux partitions fameuses, tous servis par un bassoniste au panache ébouriffant et un orchestre idéalement complice. » *Diapason*

‘Recommended – If you haven’t yet made the (musical) acquaintance of the remarkable Dutch bassoonist Bram van Sambeek, this brilliant and entertaining SACD is the ideal opportunity.’ *MusicWeb-International.com*

‘Bram van Sambeek extracts maximum characterisation from the two peaks of the Classical/Romantic bassoon concerto repertoire...’ *Gramophone*

‘This [Du Puy] is a real discovery, and an urgent, urgent recommendation.’ *Fanfare*

*This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com*

## To my daughter Sophia

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

### Recording Data

Recording: June and September 2021 at Djursholms kapell, Danderyd, Sweden  
Producer and sound engineer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)  
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MAD1 optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.  
Original format: 24-bit / 96 kHz  
Post-production: Editing and mixing: Marion Schwebel  
Executive producer: Robert Suff

### Booklet and Graphic Design

Cover text: © Bram van Sambeek 2022  
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)  
Front cover: photo of bassoon by Foto Americaine  
Photo of Bram van Sambeek: © Michel Claus  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.  
If we have no representation in your country, please contact:  
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden  
Tel.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-2637 © & © 2022, BIS Records AB, Sweden.

## 1a. bwv 826 Grave

Bassoon1  
 Bassoon2  
 Bassoon3  
 Bassoon4  
 Bassoon5  
 Bassoon6  
 Bassoon7  
 Bassoon Sect.  
 Bassooni ipotetici  
 f ff p f mf up

1  
 Bsn.1  
 Bsn.2  
 Bsn.3  
 Bsn.4  
 Bsn.5  
 Bsn.6  
 Bsn.7  
 Bsn. Sect.  
 hypo  
 mf f p mf ff p dim.

attacca  
 p dim.  
 p dim.  
 p dim.  
 p dim.  
 p dim.  
 p dim.  
 p dim.  
 m  
 ff p dim.