



la dolce volta



Jean-Sebastien Bach

1685-1750

David Grimal

Violon, Stradivarius Ex-Roederer (1710)

Archet de Nicolas Pierre Tourte (circa 1740)



TT': 63'52

Sonate I BWV 1001 en Sol mineur / *G minor* / g-Moll

15'38

- | | | |
|---|---------------|------|
| 1 | Adagio | 3'49 |
| 2 | Fuga. Allegro | 5'21 |
| 3 | Siciliana | 2'44 |
| 4 | Presto | 3'44 |

Partita I BWV 1002 en Si mineur / *B minor* / h-Moll

27'10

- | | | |
|----|------------------|------|
| 5 | Allemande | 5'07 |
| 6 | Double | 3'01 |
| 7 | Courante | 2'49 |
| 8 | Double | 3'56 |
| 9 | Sarabande | 3'17 |
| 10 | Double | 2'18 |
| 11 | Tempo di Bourrée | 3'23 |
| 12 | Double | 3'19 |

Sonate II BWV 1003 en La mineur / *A minor* / a-Moll

20'43

- | | | |
|----|---------|------|
| 13 | Grave | 4'03 |
| 14 | Fuga | 7'30 |
| 15 | Andante | 4'52 |
| 16 | Allegro | 4'18 |



TT': 68'17

Partita II BWV 1004 en Ré mineur / *D minor* / d-Moll

28'59

- | | | |
|---|-----------|-------|
| 1 | Allemande | 4'35 |
| 2 | Courante | 2'48 |
| 3 | Sarabande | 3'55 |
| 4 | Gigue | 4'21 |
| 5 | Chaconne | 13'20 |

Sonate III BWV 1005 en Ut majeur / *C major* / C-Dur

20'33

- | | | |
|---|-------------------|-------|
| 6 | Adagio | 3'34 |
| 7 | Fuga (Alla breve) | 10'10 |
| 8 | Largo | 3'06 |
| 9 | Allegro assai | 3'43 |

Partita III BWV 1006 en Mi majeur / *E major* / E-Dur

18'24

- | | | |
|----|--------------------|------|
| 10 | Preludio | 3'37 |
| 11 | Loure | 3'49 |
| 12 | Gavotte en Rondeau | 2'53 |
| 13 | Menuet I | 1'46 |
| 14 | Menuet II | 2'33 |
| 15 | Bourrée | 1'41 |
| 16 | Gigue | 2'05 |

Les Six Sonates et Partitas pour violon seul

Sur son manuscrit, Bach a écrit « Sei Solo ». En italien, « sei » veut certes dire « six », mais le pluriel devrait être « soli ». Et plutôt que « six solos », on a parfois lu ces deux mots comme la contraction de « Tu sei solo », donc « Tu es seul ». Qu'en pensez-vous ?

C'est là que résident à la fois la puissance et le problème. En jouant cette musique, on ressent la plénitude des questions existentielles, cosmiques posées par Bach, et en même temps la solitude. Ce sentiment est la seule manière de prendre conscience de l'abîme, de l'infini. Un sentiment d'absolu qui devient pour moi de plus en plus insurmontable. C'est encore plus le cas dans ces *Sonates et Partitas* que dans les *Suites* pour violoncelle ou les œuvres de clavier, car leur difficulté est extrême, notamment dans les fugues des sonates aux dimensions improbables, au vu de la nature du violon.

C'est de l'ordre de l'utopie, la quadrature du cercle sur cet instrument qui n'est pas naturellement polyphonique.

Avec peut-être une dimension autobiographique de ce « Sei Solo », Bach composant ces Sonates et Partitas juste après la mort de sa première épouse Maria Barbara. Ce serait comme une prière intime ?

Peut-être, mais surtout pour la Chaconne, écrite presque au lendemain de ce décès. C'est la clé de voûte de ce système tellurique, la rencontre entre le sacré (les Sonates) et le profane (les Partitas), une danse avec la mort, une danse avec Dieu qu'il invite à descendre sur terre, en s'élevant jusqu'à Lui. C'est à la fois universel et intime. Bach, c'est l'organisation de l'univers, avec des centres de gravité, la tonalité centrale qui est un soleil entouré de ses planètes. Il a compris les théories d'Einstein avant lui ! C'était un mathématicien, un architecte, mais avant cela, un homme ayant accueilli la vie et la mort dans sa famille ; beaucoup de ses nombreux enfants sont morts en bas âge. Bach a accepté cette douleur et l'a transformée en un message d'amour pour ses contemporains, et pour la postérité. Au-delà de la complexité, au-delà de la fascination, il y a une profonde humanité, qui en fait l'un des hommes les plus exceptionnels de l'histoire. C'est un « homme-océan » d'une certaine manière, qui prend toute l'humanité dans son cœur. Finalement, quand on le joue, on n'est pas seul, on est avec lui. On devient le monde.

C'est votre troisième enregistrement intégral de ce corpus. Après ceux de 1999 et de 2008, quelle nouvelle version offrez-vous ?

C'est clairement un point d'étape sur qui on est. Pour la première, j'étais totalement inconscient, dans le flot de la jeunesse. C'est un répertoire qui m'avait structuré, mais j'investissais l'instrument avec une grande liberté, avec fougue et insouciance, « la fleur au fusil ».

Lors de la deuxième, je traversais à trente-cinq ans une crise dans ma vie personnelle. C'était un moment d'introspection, entre conscience et inconscient.

Cette troisième version est la plus difficile, celle qui m'a demandé le plus de peine, à presque cinquante ans. On a l'impression d'avoir prise sur soi-même, grâce à l'enseignement et aux différentes expériences dans différents styles, notamment en musique baroque. L'impression d'être à la croisée des chemins et de pouvoir faire une synthèse. Et en fait, non. Les portes ouvertes donnent sur de nouvelles perspectives qui questionnent notre compréhension, et c'est ça qui est extraordinaire ! Plus j'ai l'impression de comprendre, plus je me rends compte que je ne comprends rien. « *La seule chose que je sais, c'est que je ne sais rien* » selon Socrate... C'est paradoxal. J'ai le sentiment d'avoir une plus grande liberté qu'auparavant car ces textes m'accompagnent comme un pain quotidien, mais plus je m'avance sur ce chemin, plus l'horizon s'éloigne. C'est le propre des grands textes, et c'est la beauté de cette musique. Elle vous renvoie à vous-même, et on n'en a jamais fini avec soi.

Quel a été le point de départ de ce troisième enregistrement ?

La période du confinement a été un moment de repli sur soi. J'ai profité de ma famille, de mes enfants, mais j'avais besoin de me recentrer, de rester entier dans mon esprit, pendant cette période anxieuse pour les artistes. J'ai donc repris mon « bréviaire » qui est également un mode d'emploi de l'instrument. Certes avec les techniques de l'époque, sans trop monter dans les positions, sans vibrato systématique, sans glissade, mais ce sont les abscisses et les ordonnées de la musique. C'était donc un refuge dans cette autre forme de crise.

Quelles sont les particularités techniques de ce nouvel enregistrement ?

Je l'ai réalisée sur cordes en boyau pur, qui sont plus fragiles, moins stables, mais qui offrent un gain en termes d'émission, de résonance, de grain du son, et avec un archet baroque qui correspond à l'époque d'écriture de ces pièces, un archet plus léger qui permet d'autres articulations, un autre jeu sur les accords, mais aussi une légèreté, une diction, une variété qui sont intéressantes. Cela dit, je reste encore un peu au milieu du chemin, car je joue certes sur mon Stradivarius de 1710, mais il n'est pas barré comme un violon baroque, ce qui m'empêche de jouer à un diapason de l'époque. Je joue donc à 440 Hz. Je gagne en expressivité et en « vérité historique », mais je perds l'efficacité de la modernité ! Comme avec mon ensemble Les Dissonances, j'essaie de réunir le meilleur des deux, ce qui n'est pas toujours facile. Ivry Gitlis, Jascha Heifetz ou même Nathan Milstein jouaient un Bach post-romantique magnifique, qui ne correspond pas du tout à la voie dans laquelle je m'engage, mais j'essaie de faire se rejoindre cette tradition dont je suis issu, avec les apports récents des musiciens « historiquement informés ».

Parce que le violon et sa technique ont changé depuis Bach...

Du clavecin au piano moderne, il y a eu dans le monde des claviers une rupture épistémologique que les instruments à cordes frottées n'ont pas connue, mais il faut savoir que les violons ont eu, eux aussi, leurs ruptures. On a changé les barres d'harmonie des instruments [pièce de bois interne qui renforce la « table »], la tension, les inclinaisons du chevalet. L'archet a évolué encore plus, en fonction de la tension du violon. Les salles ont changé, et de toute façon, les *Sonates et Partitas* n'étaient pas destinées au public d'une salle de spectacle. Devant tout ça, on doit aller vers la vérité du texte comme pour toutes les œuvres, en sachant qu'on s'adresse à un public qui ne connaît pas forcément cet univers, dans des salles qui ne sont pas faites pour la projection sonore d'un petit instrument baroque. Cette danse entre l'idéal et la réalité est l'axe dans lequel je m'inscris.

Des professeurs de violon déplorent le fait qu'il est de plus en plus difficile de présenter Bach aux examens et aux concours, tant les avis des jurys divergent sur la « bonne » interprétation...

C'est vrai qu'il y a des mondes qui s'affrontent, ce qui est tragique. La grandeur de cette musique est au-delà de ces problématiques : il y a la lettre qui est importante, et l'esprit qui est encore plus grand. C'est étonnant de voir à quel point certains partisans d'une approche « historique » ou d'une approche « instrumentale » seront incapables de reconnaître ce qui est réussi chez l'autre. Je fais partie des gens qui apprécient une version différente de la mienne, si elle est faite avec une construction harmonique, un sens du tempo en rapport avec le texte, et un bel accomplissement instrumental. Je pourrais même douter de moi-même, y compris face à une lecture « baroque » qui m'emporte dans un geste musical évident.

Cette croisée des chemins est peut-être une utopie vaine, mais je suis un homme d'utopies vaines !

Y a-t-il dans ces Sonates et Partitas des pièces que vous préférez ?

Certaines sont plus « confortables » que d'autres, qui semblent davantage des abstractions intellectuelles. Cette abstraction est parfois complètement folle ! Ce n'est pas le cas des *Suites pour violoncelle* qui sont beaucoup plus accessibles, à la fois pour les jouer, à la fois pour les écouter. A l'issue d'un concert, je ne joue pas de grandes fugues en bis, alors que j'adore les jouer chez moi. Je pense que le public attend plutôt une sarabande ou un mouvement lent qui ont, soit un côté plus éclatant et immédiat, soit une tendresse, une intimité qui permettent d'établir un contact. Là encore, la Chaconne est un cas à part, car malgré ses dimensions, elle reste accessible et emporte les gens par sa beauté et son humanité.

À la croisée des chemins entre le sacré et le profane, entre l'éternel et le quotidien...

Chez Bach, l'artisanat, c'est le sacré. La vie quotidienne, le fait d'aller au puits prendre de l'eau, récolter des légumes et aller se coucher le soir, tout cela est spirituel. J'ai déjà ressenti en Inde ce lien entre le spirituel et le séculaire. À notre époque où le religieux s'exprime souvent dans un refus rétrograde et parfois violent du monde, Bach nous explique encore l'univers, mais il célèbre aussi ce qu'on ne comprend pas. Cet homme a fait corps avec le monde, avec le temps.



David Grimal

David Grimal se produit depuis trente ans sur les plus grandes scènes du monde et collabore régulièrement en soliste avec de nombreux orchestres. Un grand nombre de compositeurs majeurs de notre temps ont écrit pour lui. Chambrieste recherché, David Grimal est l'invité des plus grands festivals internationaux.

Depuis quinze ans il consacre une partie de sa carrière à l'orchestre Les Dissonances dont il est le directeur artistique et le fondateur. Seul orchestre au monde à jouer régulièrement le grand répertoire symphonique sans chef d'orchestre, Les Dissonances se produisent dans les plus grandes salles européennes. De nombreux orchestres traditionnels font appel à David Grimal pour travailler avec lui sur le modèle des Dissonances.

David Grimal a été fait chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres en 2008 par le Ministère de la culture français. Il enseigne le violon à la Musikhochschule de Saarbrücken et est invité à donner de nombreuses master classes de par le monde. Il joue le Stradivarius « Ex-Roederer » de 1710 avec des archets de Pierre Tourte, Léonard et François-Xavier Tourte ou Pierre Grunberger selon les répertoires abordés.

Comme un prolongement naturel à ce désir de partage, il a également créé en 2003 « L'Autre Saison » : une saison de concerts au profit des sans-abri au cœur de Paris et depuis novembre 2022 : Lumières d'Europe une « Autre Académie » et festival de musique de chambre.

The Six Sonatas and Partitas for solo violin

In his manuscript, Bach wrote 'Sei Solo'. Of course, 'sei' does mean 'six' in Italian, but the plural should be 'soli'. And so, rather than 'six solos', scholars have sometimes interpreted these two words as a contraction of 'Tu sei solo', that is, 'You are alone'. What do you think of that idea?

Therein lies both the power and the problem of this music. When you play it, you feel the plenitude of the existential, cosmic questions raised by Bach, and at the same time you do have a sense of solitude. Feeling alone is the only way to become aware of the abyss, of the infinite. It's a sense of the absolute that is becoming more and more insurmountable for me. And that's even more the case in the Sonatas and Partitas than in the Cello Suites or the keyboard works, because of the extreme difficulty of the set, especially in the fugues of the sonatas, which are really far-fetched in their dimensions, given the nature of the violin.

The way they're written is utopian, like squaring the circle, for an instrument that is not naturally polyphonic.

And perhaps there's also an autobiographical dimension to the double meaning of 'Sei Solo', given that Bach composed the Sonatas and Partitas just after the death of his first wife Maria Barbara. Do you see this music as an intimate prayer?

Maybe so, but I think it's the case above all in the Chaconne, written almost immediately after her death. It is the keystone of this telluric system, the encounter between sacred (the Sonatas) and profane (the Partitas), a dance with death, a dance with God, whom Bach invites to descend to earth, while he himself rises to God's level. It's both universal and intimate. Bach is all about organising the universe, with centres of gravity, with the central key, the tonic, like a sun surrounded by its planets. He understood Einstein's theories long before the physicist ever thought of them! He was a mathematician, an architect, but before that, he was a man, who had received both life and death in his family; many of his numerous children died in infancy. Bach accepted that grief and transformed it into a message of love for his contemporaries, and for posterity. Beyond the complexity, beyond the fascination, there is a profound humanity, which makes him one of the most exceptional people in history. In a way he's like an 'ocean', who takes all humanity into his heart. Ultimately, when you play him, you aren't alone, you're with him. You become the world.

This is your third complete recording of the set, after your versions of 1999 and 2008. What is new about the version you're offering us now?

These successive recordings of a work are clearly progress reports on who we are. For the first one, I was totally reckless, in the surge of youth. It was a repertory that had structured me, but I really threw myself into my playing, with great freedom, full of carefree enthusiasm, 'happy-go-lucky'.

When I made the second one, I was going through a crisis in my personal life at the age of thirty-five. It was a moment of introspection, navigating between the conscious and the unconscious.

This third version has been the hardest, the one that gave me most trouble, now that I'm nearly fifty. At that age, you have the impression you've got a grip on yourself, thanks to the experience of teaching and of trying out different styles, especially in Baroque music. The impression you're at the crossroads and have the ability to synthesise. And, in fact, it's not so. The doors you've opened lead to new perspectives that question the extent of your understanding, and that's what's so extraordinary! The more I think I understand, the more I realise that I don't understand anything. 'The only thing I know is that I know nothing', as Socrates put it . . . It's paradoxical. I have the feeling that I have more freedom than before because these texts accompany me like my daily bread, but the further I go along this path, the further the horizon is from me. That's the beauty of great texts, and that's the beauty of this music. It sends you back to yourself, and you've never finished with yourself.

What was the starting point for this third recording?

The lockdown was a time of withdrawal into ourselves. I enjoyed being with my family, my children, but I needed to refocus, to stay whole in my mind, during that anxiety-inducing period for artists. So I went back to my 'breviary', Bach, who is also a manual for the instrument, though admittedly in terms of the techniques of his time, without going up to very high positions, without systematic vibrato, without glissandi; but these are what mathematicians call the abscissae and ordinates of music. In other words, returning to these pieces was a refuge in a different form of crisis from the one I mentioned earlier.

What are the specific technical features of your new version?

I recorded on pure gut strings, which are more fragile, less stable, but offer a benefit in terms of sound production, resonance, the grain of the sound. And I chose a Baroque bow of the type used in the period in which these pieces were written; it's a lighter bow that allows me to practise different articulations, a different way of playing the chords, but also a lightness, a diction, a variety that are interesting. Having said that, I'm still a little bit in the middle of the road, because although I play on my 1710 Stradivarius, its bass-bar isn't fitted in the same way as on a 'Baroque' violin, which means I can't play at a period pitch. So I play at $a' = 440$ Hz. I gain in expressiveness and 'historical truth', but I lose the efficiency of modernity! As with my ensemble Les Dissonances, I try to combine the best of both worlds, which isn't always easy. Ivry Gitlis, Jascha Heifetz and even Nathan Milstein played a magnificent post-Romantic Bach, which doesn't correspond at all to the path I have embarked on, but I try to reconcile that tradition, the one I come from, with the recent contributions of 'historically informed' musicians.

Because the violin and its technique have changed since Bach.

In the keyboard world, there was an epistemological break between the harpsichord and the modern piano that stringed instruments haven't experienced, but it's important to know that there have been breaks with the past in violin making too. The bass-bar [a strip of wood that reinforces the belly of the instrument on its underside], the tension, the slope of the bridge have all been changed. The bow evolved even more radically, following the tension of the violin. Concert halls have changed, and in any case, the Sonatas and Partitas were not intended for a concert hall audience. Faced with all of this, we have to go towards the truth of the text, as we do with any work, knowing that we are addressing an audience that isn't necessarily familiar with this musical universe, in halls that were not designed to project the sound of a small Baroque instrument. This dance between ideal and reality is the axis in which I find myself.

Some violin teachers deplore the fact that it's increasingly difficult to present Bach in exams and competitions, as juries' opinions differ so much on the 'right' interpretation . . .

It's true that there is a clash of worlds, which is tragic. The greatness of this music goes beyond these issues: there's the letter, which is important, and the spirit, which is greater still. It's amazing to see how incapable some of the champions of either a 'historical' or an 'instrumental' approach are of recognising what is successful in the other camp. I'm one of those people who can appreciate a version different from my own, if it's done with a feel for the harmonic structure, a sense of tempo in keeping with the text, and an accomplished instrumental performance. I might even doubt my own approach, even when I hear a 'Baroque' reading that carries me along with it in a naturally musical gesture.

The crossroads I stand at may be a vain utopia, but I am a man of vain utopias!

Are there any pieces in the Sonatas and Partitas that are your particular favourites?

Some are more 'comfortable' than others, which seem more like intellectual abstractions. The degree of abstraction is sometimes completely crazy! That's not the case with the Cello Suites, which are much more accessible, both to play and to listen to. At the end of a concert, I don't perform the big fugues as an encore, although I love to play them at home. I think that the public tends to expect a sarabande or a slow movement, which have either a more dazzling, direct side, or a tenderness, an intimacy that enables me to establish contact with the audience. Here again, the Chaconne is a special case, because despite its size, it remains accessible and sweeps listeners away with its beauty and humanity.

At the crossroads between sacred and profane, between the eternal and the everyday . . .

For Bach, craftsmanship is sacred. Everyday life, going to the well to fetch water, harvesting vegetables and going to bed at night, all of that is spiritual. I've already felt this link between the spiritual and the secular in India. In our time, when religious sentiment often expresses itself in a retrograde and sometimes violent rejection of the world, Bach still explains the universe to us, but he also celebrates what we do not understand. This man was at one with the world, with time.



David Grimal

David Grimal has performed in the world's leading concert halls for thirty years now and regularly appears as a soloist with a wide range of orchestras. Many of the major composers of our time have written for him. He is also a sought-after chamber musician and a guest at the great international festivals.

For the past fifteen years he has devoted part of his career to the orchestra Les Dissonances, of which he is the artistic director and founder. It is the only orchestra in the world that regularly plays the large-scale symphonic repertory without a conductor, and appears in the foremost European venues. Many traditional orchestras invite David Grimal to work with them on the model of Les Dissonances.

As a natural extension of this urge to share with others, he has also created 'L'Autre Saison', a season of concerts to benefit the homeless in Paris.

David Grimal was appointed Chevalier in the Ordre des Arts et des Lettres by the French Ministry of Culture in 2008. He teaches the violin at the Musikhochschule in Saarbrücken and is invited to give numerous masterclasses around the world. He plays the 'ex-Roederer' Stradivarius of 1710, using bows by Pierre Tourte, Léonard and François-Xavier Tourte or Pierre Grunberger as appropriate to the repertory.

In seinem Manuskript schrieb Bach „Sei Solo“: Auf Italienisch bedeutet „sei“ zwar „sechs“, aber der Plural müsste „Soli“ heißen. So könnte die Übersetzung statt „Sechs Soli“ auch „Du bist allein“ lauten. Was denken Sie?

Darin bestehen zugleich die Macht und das Problem. Beim Spielen dieser Musik spürt man die Wucht der von Bach gestellten existenziellen und kosmischen Fragen und gleichermaßen Einsamkeit. Dieses Gefühl ist die einzige Art, sich des Abgrunds, der Unendlichkeit bewusst zu werden. Ein Gefühl der Absolutheit, das für mich immer unbezwinglicher wird. Das gilt noch mehr für die *Sonaten und Partiten* als für die *Suiten für Violoncello* oder die Klavierwerke, denn ihre Schwierigkeit ist extrem, insbesondere in den Fugen der Sonaten mit unwahrscheinlichen Ausmaßen angesichts der Geige.

Es kommt einer Utopie gleich, der Quadratur des Kreises auf dem Instrument, das von Natur aus nicht polyphon ist.

Bach komponierte die Sonaten und Partiten kurz nach dem Tod seiner ersten Frau Maria Barbara. Versteckt sich also ein autobiografischer Aspekt hinter dem „Sei Solo“, ein inniges Gebet?

Das mag sein, besonders bei der Chaconne, die fast am Tag nach dem Tod geschrieben wurde. Es ist der Schlüssel der irdischen Existenz: das Aufeinandertreffen des Heiligen (die Sonaten) und des Profanen (die Partiten), ein Tanz mit dem Tod, ein Tanz mit Gott, den Bach bittet, zur Erde herabzukommen, indem er bis zu Ihm aufsteigt. Es ist zugleich universell und persönlich. Bach steht für die Organisation des Universums mit Schwerpunkten und der zentralen Tonart, die eine Sonne umgeben von ihren Planeten ist. Er verstand Einsteins Theorien noch vor dem Physiker! Er war Mathematiker und Architekt, doch vor allem ein Mann, der in seiner Familie Leben und Tod erlebt hatte. Viele seiner zahlreichen Kinder starben jung. Bach akzeptierte den Schmerz und verwandelte ihn in eine Liebesbotschaft für seine Zeitgenossen und die Nachwelt. Über die Komplexität und die Faszination hinaus findet sich in seinem Werk tiefe Menschlichkeit, die ihn zu einem der außerordentlichsten Männer der Geschichte macht. Er ist ein Genie, der die gesamte Menschheit in seinem Herzen trägt. Spielt man Bach, ist man nicht allein. Er ist bei einem. Man wird zur Welt.

Das ist Ihre dritte Einspielung des Zyklus. Was ist nach den Versionen von 1999 und 2008 neu an dieser Platte?

Eine Platte bildet deutlich ab, wer man gerade ist. Bei der ersten war ich völlig ahnungslos, im Eifer der Jugend. Das Repertoire hatte mir Struktur gegeben, aber ich ging mit großer Freiheit, Schwung, Unbekümmertheit und frohen Mutes an das Instrument.

Bei der zweiten Einspielung machte ich im Alter von 35 eine Krise in meinem Privatleben durch. Es war ein Moment der Innenschau zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein.

Die dritte Version ist die schwierigste, die mir am meisten abgefordert hat, mit knapp 50 Jahren. Man hat den Eindruck, sich dank des Unterrichts und der Erfahrung mit unterschiedlichen Stilen, vor allem der Barockmusik, im Griff zu haben. Den Eindruck, an einem Scheideweg zu stehen und eine Synthese bieten zu können. Aber das stimmt so nicht. Die offenen Türen geben neue Perspektiven, die unser Verständnis infrage stellen, und genau das ist herrlich! Je mehr ich zu verstehen meine, desto mehr merke ich, dass ich nichts verstehe. Wie Sokrates sagte: „Ich weiß, dass ich nichts weiß.“ Es ist paradoxal. Ich habe das Gefühl, freier als zuvor zu sein, da diese Texte mich im Alltag begleiten, aber je weiter ich auf dem Pfad fortschreite, desto ferner rückt der Horizont. Das ist die Eigenheit großer Stücke und die Schönheit dieser Musik. Sie konfrontiert einen mit sich selbst, und mit sich selbst ist man nie fertig.

Was war der Ausgangspunkt der dritten Einspielung?

Während des Lockdowns ging ich in mich. Ich genoss die Zeit mit meiner Familie, meinen Kindern, aber musste in dieser für Künstler beängstigenden Phase meine Mitte wiederfinden, geistig gefestigt bleiben. So nahm ich mein „Brevier“ zur Hand, das auch ein Handbuch für das Instrument ist. Es enthält zwar alte Techniken ohne Lagen, systematischen Vibrato und Glissandi, aber stellt die Abszissen und Ordinaten der Musik dar. Es war eine Zuflucht in dieser anderen Art der Krise.

Welche technischen Besonderheiten birgt die neue Einspielung?

Ich habe auf reinen Darmsaiten gespielt, die zerbrechlicher und weniger stabil sind, sich aber im Hinblick auf Ausstrahlung, Resonanz und Klangcharakter lohnen. Zudem habe ich einen barocken Bogen benutzt, der zur Zeit der Komposition passt – ein leichterer Bogen, der andere Artikulationen und ein anderes Akkordspiel, aber auch eine interessante Leichtigkeit, Diktion und Vielfalt ermöglicht. Dennoch bin ich auf dem Mittelweg geblieben, denn obwohl ich auf meiner Stradivari von 1710 gespielt habe, ist der Bassbalken nicht wie bei barocken Geigen, wodurch ich nicht mit einem Kammerton von damals spielen konnte. Ich habe also bei 440 Hz gespielt. Damit habe ich an Ausdrucksstärke und „historischer Authentizität“ gewonnen, aber die moderne Effizienz verloren! Wie mit meinem Ensemble Les Dissonances versuche ich, das Beste beider Welten zu vereinen, was nicht immer leicht ist. Ivry Gitlis, Jascha Heifetz oder sogar Nathan Milstein spielten einen wunderbar postromantischen Bach, der mit meinem Weg überhaupt nichts zu tun hat, aber ich versuche, diese Tradition, der ich entspringe, mit den jüngsten Errungenschaften „historisch informierter“ Musiker zu verbinden.

Geigenlehrer beklagen, dass es immer schwieriger wird, Bach bei Prüfungen und Wettbewerben zu spielen, da die Meinungen der Juroren hinsichtlich der „richtigen“ Interpretation so sehr auseinandergehen.

Es stimmt, dass da Welten aufeinandertreffen, was tragisch ist. Die Größe dieser Musik steht über solchen Problematiken: Der Wortlaut ist wichtig und der Geist noch bedeutender. Mich erstaunt, wie sehr einige Befürworter des „historischen“ oder „instrumentalen“ Ansatzes nicht erkennen, was bei der Gegenseite gelungen ist. Ich gehöre zu jenen, die eine andere Version als meine zu schätzen wissen, wenn sie einen harmonischen Aufbau, einen zum Text passenden Sinn für Tempo und eine schöne Leistung am Instrument bietet. Ich könnte sogar Selbstzweifel hegen, auch angesichts einer „barocken“ Interpretation, die mich in einer offensichtlichen musikalischen Geste mitreißt.

Dieser Scheideweg ist vielleicht eine vergebliche Utopie, aber ich bin einer, der darin aufgeht!

Gibt es unter den Sonaten und Partiten Stücke, die Sie bevorzugen?

Einige sind „bequemer“ als andere, die eher intellektuelle Abstraktionen sind. Diese Abstraktion ist manchmal völlig verrückt! Das trifft auf die *Suiten für Violoncello* nicht zu. Sie sind viel zugänglicher für die Interpreten und die Zuhörer. Am Ende eines Konzerts spiele ich keine großen Fugen als Zugabe, obwohl ich sie liebend gern zu Hause spiele. Ich denke, dass das Publikum eher eine Sarabande oder einen langsamen Satz erwartet, die entweder schwungvoller und unmittelbarer oder zarter und inniger sind, was den Kontakt fördert. Auch da ist die Chaconne ein Sonderfall, denn trotz ihrer Ausmaße bleibt sie zugänglich und reißt die Leute durch ihre Schönheit und Menschlichkeit mit.

An der Kreuzung zwischen dem Heiligen und dem Profanen, zwischen dem Immerwährenden und dem Alltäglichen...

Bei Bach ist das Kunsthandwerk das Heilige. Der Alltag, am Brunnen Wasser holen, Gemüse ernten und abends zu Bett gehen – all das ist spirituell. In Indien habe ich diese Verbindung zwischen dem Spirituellen und dem Säkulären bereits gespürt. In unserer Zeit, in der Religion oft als rückschrittliche und manchmal heftige Ablehnung der Welt zum Ausdruck kommt, erklärt uns Bach noch das Universum, aber zelebriert auch das Unergründliche. Der Mensch bildete eine Einheit mit der Welt und der Zeit.



David Grimal

David Grimal tritt seit dreißig Jahren auf den größten Bühnen der Welt auf und arbeitet regelmäßig als Solist mit unzähligen Orchestern zusammen. Zahlreiche angesehene Komponisten unserer Zeit haben Stücke für ihn komponiert. Als beliebter Kammermusiker wird David Grimal auch zu den größten internationalen Festivals eingeladen.

Seit fünfzehn Jahren widmet er einen Teil seiner Karriere dem Orchester Les Dissonances, dessen künstlerischer Leiter und Gründer er ist. Als einziges Sinfonieorchester weltweit, das das große Repertoire regelmäßig ohne Dirigenten spielt, tritt es in den größten europäischen Konzerthäusern auf. Viele traditionelle Orchester ziehen David Grimal hinzu, um diesem Modell nachzueifern.

Als natürliche Verlängerung seines Sinns für Gemeinschaft schuf David Grimal „L'autre Saison“, eine Konzertsaison zugunsten der Pariser Obdachlosen.

David Grimal wurde 2008 vom französischen Kulturministerium zum Chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres ausgezeichnet. Er unterrichtet an der Hochschule für Musik Saar und gibt weltweit Masterclasses. Er spielt auf der Stradivari „ex-Roederer“ aus dem Jahre 1710 und je nach Repertoire mit Bögen von Pierre Tourte, Léonard und François-Xavier Tourte oder Pierre Grunberger.

ヨハン
セバスティアン
バッハ

1685 - 1750

ダヴィド・グリマル

使用ヴァイオリン: ストラディヴァリウス(1710年製)



TT': 63'52

ソナタ第1番 ト短調 BWV1001

15'38

- | | | |
|---|----------|------|
| 1 | アダージョ | 3'49 |
| 2 | フーガ:アレグロ | 5'21 |
| 3 | シチリアーナ | 2'44 |
| 4 | プレスト | 3'44 |

パルティータ第1番 口短調 BWV1002

27'10

- | | | |
|----|-----------------|------|
| 5 | アルマンド | 5'07 |
| 6 | ドゥーブル | 3'01 |
| 7 | クーラント | 2'49 |
| 8 | ドゥーブル | 3'56 |
| 9 | サラバンド | 3'17 |
| 10 | ドゥーブル | 2'18 |
| 11 | テンポ・ディ・ボレア(ブーレ) | 3'23 |
| 12 | ドゥーブル | 3'19 |

ソナタ第2番 イ短調 BWV1003

20'43

- | | | |
|----|-------|------|
| 13 | グラヴェ | 4'03 |
| 14 | フーガ | 7'30 |
| 15 | アンダンテ | 4'52 |
| 16 | アレグロ | 4'18 |



TT': 68'17

パルティータ第2番 二短調 BWV1004

28'59

- | | | |
|---|-------|-------|
| 1 | アルマンド | 4'35 |
| 2 | クーラント | 2'48 |
| 3 | サラバンド | 3'55 |
| 4 | ジーク | 4'21 |
| 5 | シャコンヌ | 13'20 |

ソナタ第3番 八長調 BWV1005

20'33

- | | | |
|---|---------------|-------|
| 6 | アダージョ | 3'34 |
| 7 | フーガ:アツラ・ブレーヴェ | 10'10 |
| 8 | ラルゴ | 3'06 |
| 9 | アレグロ・アッサイ | 3'43 |

パルティータ第3番 ホ長調 BWV1006

18'24

- | | | |
|----|------------|------|
| 10 | プレリュード | 3'37 |
| 11 | ルール | 3'49 |
| 12 | ロンドー風ガヴォット | 2'53 |
| 13 | メヌエットI | 1'46 |
| 14 | メヌエットII | 2'33 |
| 15 | ブーレ | 1'41 |
| 16 | ジーク | 2'05 |

無伴奏ヴァイオリンのための
ソナタとパルティータ
(全曲)

バッハは、この曲集の自筆譜に“Sei Solo”と記しています。“Sei”はイタリア語で“6つの”を意味しますが、その場合には通常、複数形の“Soli(独奏曲)”が続きます。そのため研究者たちの中には、“Sei Solo”を“6つの独奏曲”と解する代わりに、“Tu sei solo(君は独り)”の縮約形と解釈する人もいます。あなたのお考えをお聞かせください。

ダヴィド・グリマル(以下同様):まさにそれが、この曲集がはらむパワーであり懸案でもあります。演奏していると、あらゆる実存的で宇宙的な問いをバッハから投げかけられているように感じるとともに、孤独をも味わうからです。孤独感なしに、はかり知れないもの・無限なるものの存在を意識することはできません。この絶対性と向き合う感覚は、私にとってますます乗り越えがたいものになりつつあります。私は、《無伴奏チェロ組曲》や他の鍵盤作品よりもなおいっそう、《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタとパルティータ》(以下、《ソナタとパルティータ》)において、この感覚を強く抱きます。なぜなら、いずれの曲も——とりわけソナタの比類のないスケールをもつフーガは——、ヴァイオリンの楽器としての特性から鑑みて、極めて演奏困難だからです。

本質的に多声楽器ではないヴァイオリンにとって、この曲集は夢物語の次元にあり、実現不可能なことを企てているのです。

“Sei Solo (君は独り)”が自伝的な側面をもつ可能性もありますね。バッハは《ソナタとパルティータ》を、最初の妻マリア・バルバラの死後まもなく作曲していますから……。この音楽を、彼の私的な祈りとみなすこともできるのでしょうか？

可能性はあると思います。とりわけマリア・バルバラの死の直後に書かれた〈シャコンヌ〉に、それを指摘できるのではないのでしょうか。〈シャコンヌ〉は、聖(ソナタ)と俗(パルティータ)が会うこの曲集の“要石”であり、死そして神とともに舞う音楽です。この曲でバッハは、神を地上へといざない、彼自身も神の次元まで昇っていきます。それは普遍的かつ私的な音楽なのです。バッハは、重心によって、そして惑星に囲まれた太陽のような主調・主音によって、宇宙を体系づけています。バッハは、アインシュタインより遥か昔に彼の理論を理解していたのです！ バッハは、言わば数学者・建築家であり、何よりも家族の生と死に接した一人の人間でした。彼の子どもたちの多くは、若くして亡くなっています。バッハは苦悩を受け入れ、それを愛のメッセージに変えて同時代や後世の人びとに伝えています。バッハの音楽は、複雑で魅惑的ですが、それ以上に深く人間的であり、それこそが彼を、歴史上もっとも卓越した人物の一人にしました。ある意味では“大海”のような存在であるバッハ[独語で“小川”の意]の心は、あらゆる博愛の精神を包含しています。結局のところ、バッハの音楽を奏するとき、私たちは独りではなく彼とともにあり、世界と化すのです。

あなたにとって本盤は、《ソナタとパルティータ》の3度目の全曲録音です。1999年・2008年の全曲録音を経た今回の演奏には、どのような新味があるとお考えですか？

この曲集の各録音は、まぎれもなく私の“現状報告”にたとえられます。初めての全曲録音では、若さゆえに怖いもの知らずでした。《ソナタとパルティータ》は当時の私を形成したレパートリーでしたが、私はかなり自由奔放に、何の屈託もなく意気揚々と演奏に没入しました。

2度目の全曲録音をおこなったのは35歳のときで、プライベートでは危機をくぐり抜けていました。意識的および無意識的な内省を繰り返した時期でした。

今回の録音は、50歳に近い私にとって、もっとも困難で骨の折れる挑戦でした。この歳になると、自分を制御できるようになったような気がします。私の場合は、種々の様式——とりわけバロック——を経験し、それらを指導する側にもなりましたから、多様なアプローチが交差する場所に立ち、それらを統合できるような錯覚を抱くのです。しかし、じっさいはそうではありません。いくつもの開かれた扉は、いくつもの新しい展望に通じており、私たちの理解を揺るがします。それは途方もなく素晴らしい体験です！ つまり私は、理解していると感じれば感じるほど、自分は何も理解していないことをいっそう悟るのです。“私が唯一知っているのは、私が何も知らないということだ”とソクラテスも言っていますね……。逆説的です。私は《ソナタとパルティータ》を弾いていると、自分が以前よりも大きな自由を手をしているような気がします。なぜなら、この曲集は日々の糧のように私に寄り添ってきたからです。しかし同時に、道を進めば進むほど、地平線は遠くへ離れていきます。それこそが偉大な作品の特性であり、この音楽の美しさです。《ソナタとパルティータ》は私たちを己と向き合わせます。その道に終わりはありません。

3度目の全曲録音を決心したきっかけは？

新型コロナウイルスの感染拡大中に自主隔離をつづけるなかで、自分自身と対峙しました。家族や子どもたちと一緒に過ごすにはいりましたが、アーティストたちが憂慮すべき状況に置かれたあの時期に、原点に立ち返り、心を落ち着かせる必要性を感じました。それゆえに私は、自分の“聖務日課書”、ヴァイオリンの“手引き書”である《ソナタとパルティータ》を再び手に取ったのです。確かに、この曲集が求めるのは古楽のテクニクです。さほど高いポジションはなく、一貫したヴィブラートも、グリッサンドもありません。しかし《ソナタとパルティータ》は——数学者の言葉を借りるなら——音楽の横座標にして縦座標であり、あの特異な危機のさなかに、私の心のよりどころとなりました。

今回の新録音の特徴を、技術的な観点からお話しただけですか？

純粋なガット弦を用いました。より脆(もろ)く、より不安定ですが、発音・共鳴・音の木目(きめ)の点で有利だからです。使用したバロック弓は、《ソナタとパルティータ》が作曲された時代のもと同じです。より軽いので、独特なアーティキュレーションや重音奏法が可能になりますし、面白味のある軽快さや歌い方や多様さを引き出すことができます。とはいえ私は、やや“道の半ば”にいます。というのも、私の使用楽器は1710年製のストラディヴァリウスなのですが、バスバー(カ木、後述)がバロック・ヴァイオリンと同じようには取り付けられていないため、当時のピッチで演奏することができません。そのためA=440Hzで演奏しています。つまり私は、表現性と“歴史的眞実”を手に入れつつ、現代の効率の良さを手放しています。私はソロで演奏するときにも、私のアンサンブル“レ・ディソナンス”とともに演奏するさいにも、これら二つの立場の最良な部分を統合させようと努めています。それはつねに容易なわけではありません。イヴリー・ギトリス、ヤッシャ・ハイフェッツ、さらにナタン・ミルシテインは、素晴らしいポスト・ロマン主義的なバッハ演奏で知られています。それは、いま私が歩んでいる道とはまったく重なりません。しかし私は、自分のルーツであるこの伝統と再び接点をもとうと努めながら、“HIP(歴史的な情報にもとづく演奏)”の最新の成果の恩恵も受けていきたいと思っています。

バッハの時代以降、ヴァイオリンもその演奏技術も変化をとげています……

鍵盤楽器の歴史は、チェンバロからモダン・ピアノに至るまでに、擦弦楽器が経験したことのない認識論的断絶を経ました。しかし、ヴァイオリンの歴史にも断絶があったことを知る必要があります。製作者たちは、バスバー（表板を補強するための楽器内部の部材）も、弦の張力も、駒（ブリッジ）の勾配も変えました。弓は、弦の張力に応じて、よりいっそう進化しました。演奏場所も変化しましたが、いずれにせよ《ソナタとパルティータ》は音楽ホールの聴衆のために書かれた作品ではありません。これらすべての変化と向き合いながら、私たちは——どんな作品を演奏するさいにもそうですが——テキストの真実を追求しなければなりません。そのさいには、聞き手が必ずしも作品の音楽世界に慣れ親しんでいるわけではないこと、そして演奏会場が、小ぶりのバロック・ヴァイオリンのサウンドを想定して設計されたわけではないことを、念頭に置く必要があります。この、言わば理想と現実の狭間で舞うダンスこそが、私のアプローチの軸なのです。

ヴァイオリン教師たちの中には、バッハの作品を演奏試験やコンクールで取り上げることが難しくなりつつあると嘆く人もいます。“良き”演奏／解釈をめぐる審査員たちの見解が、あまりに異なるからです……

確かに、各“陣営”が対立していることは事実です。それは悲劇と言えます。バッハの音楽の偉大さは、そのような問題を超越しているというのに……。 “法の条文は重要だが、法の精神はより重大”であるのと同じです。“歴史的”ないし古楽器によるアプローチの擁護者たちの中には、他の陣営の成果を頑なにみとめない人もいて、驚かされます。私自身は、自分とは異なるアプローチであっても、それが和声的構造に対する確かな感覚と、テキストに合致したテンポ感と、熟達した器楽演奏によってなされている場合には、すすんで価値を認めます。ある“バロック的”な解釈を耳にして、その自明な音楽的身振りに納得させられ、心動かされることがあれば、自分自身のアプローチを疑問視することさえあるでしょう。

私が立っている、相異なる二つの道の交差点は、ひょっとすると空想の世界にしか存在しないのかもしれませんが、でも私は空想家なのです！

《ソナタとパルティータ》の中で、特にお好きな曲はありますか？

幾つかの曲に、より“心地よさ”を感じます。それらは他の曲に比べて、より知的で抽象的です。その抽象性の度合いは、ときに常軌を逸しています！ これは、奏者にとっても聞き手にとってもよりいっそう近づきやすい《無伴奏チェロ組曲》には見られない特性です。私は、演奏会の最後にアンコールとして《ソナタとパルティータ》の長大なフーガを弾くことはしませんが、自宅ではそれらを好んで演奏しています。アンコール曲としては、サラバンドや緩やかなテンポの楽章のほうが聴衆の期待に沿っているように思います。それらは、より華麗で直感に訴えるタイプの音楽であるか、優しく親密な曲調の音楽であるため、私と聴衆の心を繋いでくれるのです。この点においても、〈シャコンヌ〉は特殊なケースです。なぜなら、長大でありながら聞きやすく、その美しさと豊かな人間味によって人びとの心を動かすからです。

そこでは聖と俗、そして永遠と日常が交差しています……

バッハにとって、職工としての“曲づくり”は聖なる行為でした。井戸に水を汲みに行き、野菜を収穫し、夜に眠りにつく……そうした日常のすべては、スピリチュアルなのです。かつて私はインドで、この聖と俗の連結を実感しました。敬虔な心が、しばしば俗世に対する旧弊な――時に暴力的な――拒絶として表に現れる現代において、バッハの音楽は今もなお、私たちに天地万物を説き、私たちが解さぬものを賛美しています。バッハは、この世界、そして時間と一体をなしていたのです。



ダヴィド・グリマル

ダヴィド・グリマルは、30年にわたって世界各地の主要な舞台に立ち、ソリストとして数々のオーケストラと定期的に共演を重ねてきた。グリマルのために、多くの傑出した現代作曲家たちが新作を書き上げており、引く手あまたの室内楽奏者でもある彼は、屈指の国際音楽祭から招かれ演奏している。

ソリストとしての活動と並行して、約15年前に“レ・ディソナンス”を創設。以来グリマルは、芸術監督として同楽団を率いてきた。“レ・ディソナンス”は、世界で唯一、指揮者なしで定期的に主要な交響作品を奏でているオーケストラであり、これまでヨーロッパ中の一流コンサート・ホールで演奏を披露している。また同団を範として、多数の由緒あるオーケストラがグリマルに共演を依頼している。

この“分かち合い”の精神の延長線上にある“ロートル・セゾン(L'Autre Saison)”は、グリマルがパリの野外生活者たちの支援を目的に立ち上げたコンサート・シーズンである。

グリマルは、2008年にフランス共和国文化通信省から芸術文化勲章“シュヴァリエ”を受勲。ザールブリュッケン音楽大学でヴァイオリン演奏を指導するかたわら、世界各地からたびたび招かれマスタークラスを開いている。使用楽器は、1710年製のストラディヴァリウス“ex-Roederer”。演奏曲目に応じて、ピエール・トルテ、レオナール&フランソワ＝グザヴィエ・トルテ、ピエール・グリュンベルガー製作の弓を使い分けている。



L'abbaye de Royaumont

Fondée en 1228 par le jeune Louis IX – futur Saint Louis – et sa mère Blanche de Castille, Royaumont est la plus grande abbaye cistercienne d'Île-de-France. Classés monument historique en 1927, ses bâtiments sont disposés autour d'un magnifique cloître et comptent l'un des plus beaux exemples de réfectoire gothique en France.

Niché dans un cadre d'une beauté intemporelle, le monument a connu plusieurs vies, successivement monastère cistercien, abbaye de cour, site industriel, noviciat, hôpital de guerre, résidence de campagne. Il est entouré par trois jardins labellisés « remarquables » par le Ministère de la Culture.

Depuis 1964, la Fondation Royaumont (Goüin-Lang) pour le progrès des sciences de l'homme conserve et enrichit ce patrimoine, qu'elle revitalise à travers la présence d'artistes et son ouverture à tous les publics.

Centre Culturel de Rencontre, Royaumont organise chaque automne un Festival dédié à la musique et à la danse.

Royaumont Abbey

Founded in 1228 by the young Louis IX – the future Saint Louis – and his mother Blanche of Castile, Royaumont is the largest Cistercian abbey in the Île-de-France region. Its buildings, listed as a Historic Monument in 1927, are laid out around a magnificent cloister and include one of the finest examples of a Gothic refectory in France.

Nestling in a setting of timeless beauty, the monument has experienced several lives, successively as a Cistercian monastery, a court abbey, an industrial site, a novitiate, a war hospital and a country residence. It is surrounded by three gardens awarded the label 'remarkable' by the French Ministry of Culture.

Since 1964, the Fondation Royaumont (Goüin-Lang) pour le Progrès des Sciences de l'Homme (for the advancement of human sciences) has curated and enriched this heritage, which it revitalises through the presence of artists and by opening it to the general public.

Royaumont has the status of Centre Culturel de Rencontre, and organises a festival devoted to music and dance every autumn.

Die Abtei Royaumont

Die Abtei Royaumont wurde 1228 vom jungen Ludwig IX., dem zukünftigen heiligen Ludwig, gemeinsam mit seiner Mutter Blanka von Kastilien gegründet und ist die größte Zisterzienser-Abtei in der Region Ile-de-France. Die seit 1927 denkmalgeschützten Gebäude sind um ein herrliches Kloster herum angeordnet und verfügen über eines der schönsten gotischen Refektorien in Frankreich.

Die Abtei inmitten einer Kulisse von zeitloser Schönheit hatte im Laufe ihrer Geschichte zahlreiche Funktionen: Zisterzienserkloster, Hofabtei, Industriestandort, Noviziat, Kriegskrankenhaus und Landsitz. Die drei umliegenden Gärten wurden vom französischen Kultusministerium als „bemerkenswert“ eingestuft.

Seit 1964 kümmert sich die Royaumont-Stiftung (Goüin-Lang) für den Fortschritt der Geisteswissenschaften um den Schutz und die Bereicherung dieses Kulturguts, dem sie mit der Anwesenheit von Künstlern und der Eröffnung für Besucher neues Leben einhaucht.

Auch findet jeden Herbst im Kulturzentrum Royaumont ein Musik- und Tanzfestival statt.

ロワイヨモン修道院

1228年に若きルイ9世(聖ルイ)とその母ブランシュ・ド・カスティーユの命で建設されたロワイヨモン修道院は、1927年に歴史的建造物に認定され、今日、パリを中心とするイル・ド・フランス地域圏で最大のシトー会修道院建造物として維持されている。同建物は、壮麗なクロイスター(回廊)と、フランスでもっとも美しいゴシック様式の大食堂の一つを擁する。

不朽の美をほこる地でシトー会修道院として誕生した同建物は、その後に王立大修道院、工場、修練所、軍病院、邸宅として順に使用された。同建物を取り巻く三つの庭園は、フランス文化省により“Jardins remarquables(傑出した庭園)”に分類されている。

1964年から、人間科学の発展を目指すロワイヨモン財団(ゴウアン=ラン)が、この文化遺産の保存と充実に努めており、芸術家たちの招へいや、あらゆる人びとへの働きかけを通じて、施設の活性化を進めている。

出会いと集いを促す文化施設として、ロワイヨモン修道院は毎年秋に音楽と舞踊をテーマとする芸術祭を開催している。

David Grimal

LDV76 Beethoven

Trios « Les Esprits » et « à l'Archiduc »
avec Anne Gastinel (violoncelle) et Philippe Cassard (piano)

LDV77 Ysaÿe

Six Sonates pour violon seul op.27

LDV97 Chausson

Poème pour violon et orchestre op.25

Ravel

Tzigane, Rhapsodie de concert pour violon et orchestre

Enescu

Caprice roumain pour violon et orchestre
avec Les Dissonances

LDV117 Poulenc

Sonate pour violon et piano

Prokofiev

Sonate pour violon et piano n°1 en Fa mineur op.80

Stravinsky

Divertimento pour violon et piano
avec Itamar Golan (piano)



© La Prima Volta 2021 & © La Dolce Volta 2023

Enregistré dans le Réfectoire des Moines de l'abbaye de Royaumont
du 10 au 18 février 2021

Direction de la production : La Dolce Volta

Prise de son, montage et mixage : Frédéric Briant

Direction artistique : Dominique Daigremont

Texte : François-Xavier Szymczak

Traduction et relecture : Charles Johnston (GB)

Carolin Krüger (D), Kumiko Nishi (JP)

Photos : © Lyodoh Kaneko

« Merci à l'Atelier Houël & Klépal pour son accueil à cœur ouvert. »

HOUËL & KLÉPAL

Luthiers

David Grimal remercie la Fondation Royaumont d'avoir accueilli la réalisation
de cet enregistrement à l'abbaye de Royaumont

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions

Réalisation graphique : Stéphane Gaudion (lechienestunchat.com)

ladolcevolta.com

LDV88.9



r

ROYAUMONT
abbaye & fondation