



JOHANN SEBASTIAN
BACH

SONATEN UND PARTITEN
BWV 1001–1006

Sei Solo.

NOÉ INUI
Violine



JOHANN SEBASTIAN **BACH**

CD 1

SONATA BWV 1001 IN G

1	Adagio	4:33
2	Fuga (Allegro)	6:17
3	Siciliana	3:04
4	Presto	3:34

PARTITA BWV 1002 IN H

5	Allemanda	5:55
6	Double	3:03
7	Corrente	3:35
8	Double (Presto)	3:33
9	Sarabande	3:48
10	Double	3:08
11	Tempo di Borea	3:42
12	Double	3:47

SONATA BWV 1003 IN A

13	Grave	4:49
14	Fuga	9:40
15	Andante	6:02
16	Allegro	7:12

CD 2

PARTITA BWV 1004 IN D

1	Allemanda	5:28
2	Corrente	2:42
3	Sarabanda	4:21
4	Giga	4:18
5	Ciaccona	15:52

SONATA BWV 1005 IN C

6	Adagio	4:38
7	Fuga	12:28
8	Largo	3:38
9	Allegro assai	5:12

PARTITA BWV 1006 IN E

10	Preludio	3:41
11	Loure	4:00
12	Gavotte en Rondeaux	2:57
13	Menuett I & II	4:10
14	Bourée	1:31
15	Gigue	1:53

NOÉ INUI Violine



Liebe Musikfreunde,

mit großer Freude möchte ich Sie teilhaben lassen an meinen Erfahrungen mit der Musik von Johann Sebastian Bach, einem der unbestrittenen Meister der Musikgeschichte. Es war ein langer Weg, und die Erinnerung daran erfüllt mich beim Schreiben an diesem Text wieder mit Emotionen und vielfältigen Gefühlen.

Die Einspielung von Bachs Werken für Violine solo ist für jeden Geiger ein Meilenstein. Nicht nur deshalb habe ich mich entschlossen, dieses Projekt in Angriff zu nehmen, sondern auch, weil ich zeigen möchte, wie man ein Gleichgewicht finden kann zwischen historisch informierter Aufführung und moderner Spielweise. Ich möchte erzählen, was mich persönlich mit dieser Musik verbindet und welche vielfältigen Beziehungen sich daraus in meinem Leben ergeben haben.

Zunächst seien hier zwei Personen genannt, die eine ganz wichtige Rolle in meinem Leben gespielt haben: mein Vater Takashi Inui, dem ich sehr viel zu verdanken habe, und der große Geiger Henryk Szeryng. Im Jahr 1976 besuchte mein Vater ein Konzert in Osaka, in dem Henryk Szeryng auf einer Japan-Tournee Bachs Chaconne spielte. Mein Vater war zutiefst bewegt von dieser Musik, diesem einzigartigen Werk aus dem Repertoire für Solovioline. So hielt eigentlich durch einen Zufall die Musik Einzug in unsere Familie, es war der Beginn einer bleibenden Leidenschaft, die meinen Vater bewog, mich im Alter von vier Jahren an die Musik und insbesondere an das Geigenspiel heranzuführen. Die vielen Autofahrten, auf denen uns stets die Bach-Aufnahmen von Henryk Szeryng begleiteten, haben sich tief in mein Gedächtnis eingeprägt.

Als ich noch klein war, ließ man mich leichtere Sätze spielen, damit ich das Repertoire kennenlernte. Erst später, als ich eine etwas solidere technische Grundlage erworben hatte, wagte ich mich weiter vor in die polyphone Welt dieser Werke.

Die Sonaten und Partiten, gewissermaßen „Das Alte Testament“ des Repertoires für Solovioline, werden systematisch in der ersten Runde der großen internationalen Wettbewerbe verlangt, denen auch ich mich stellen musste. An diese Zeit denke ich eigentlich nicht gern zurück, da sie nicht gut war für mein Verhältnis zu den Werken von Johann Sebastian Bach.

Oft werden diese Meisterwerke auf die Funktion eines «Barometers» reduziert, mit dem bestimmte Kriterien wie Technik oder Gedächtnis geprüft werden sollen. Ihr eigentlicher musikalischer Wert wird dabei nicht immer verstanden oder vermittelt. Ich erwähne diesen Punkt, weil er einen entscheidenden Einfluss auf meinen weiteren musikalischen Werdegang haben sollte.

Zu dieser Zeit galt die Interpretation Henryk Szeryngs als Referenz für Geiger in der ganzen Welt – damals hörten wir uns immer noch ganz genau alle seine Aufnahmen an und versuchten, die legendären Interpretationen bis ins kleinste Detail zu verstehen.

Im Jahr 2003 nahm ich am Internationalen Joseph Joachim Wettbewerb in Hannover teil. Ich schaffte es nicht über die erste Runde hinaus, und zudem hatte ich wenige Tage vor dem Wettbewerb die Nachricht vom Tod meines Großvaters väterlicherseits erhalten – ein Ereignis, das mich sehr erschütterte. Emotional überfordert beschloss ich, einige Zeit im Haus meiner Mutter in Brüssel zu verbringen, um mich von diesem intensiven Erlebnis zu erholen.

Während meines Aufenthalts dort traf ein kleines Paket ein, das an mich adressiert war. Es enthielt einen Satz Saiten und einen Brief von Helga Bödeker, einer Geigerin, die mein Spiel erlebt hatte und ihre Enttäuschung über das Ergebnis des Wettbewerbs zum Ausdruck brachte.

Etwas an diesem Brief hat mich besonders berührt: Frau Bödeker war Herr Szeryngs Assistentin gewesen und hatte ihn begleitet, als er in Deutschland unterrichtete. Ich hatte das Gefühl, dass dies eine besondere Fügung des Schicksals war.

In dieser Phase schlug mir mein Agent Yoh Ozawa in Japan vor, Bachs vollständiges Werk für Solovioline

aufzunehmen. Begeistert von dieser Idee sprach ich mit einem meiner Lehrer darüber, der mir empfahl, Frau Helga Thoene zu konsultieren – eine Spezialistin für das Bach-Solorepertoire, die zahlreiche Bücher über diese Werke geschrieben hat. Ich hatte das Gefühl, diese Musik noch nicht voll verstanden zu haben, was auch an der stark fragmentierten Musikwelt gelegen haben mag, die schwankte zwischen „klassischen“ Interpretationen und historisch informierten Aufführungspraktiken.

Dies markierte den Beginn einer langen Phase, in der ich Frau Thoene fast wöchentlich aufsuchte. Dank ihrer unerschöpflichen Geduld sowie jahrelanger Gespräche und eines intensiven Austauschs gelang es mir, eine Reihe interpretatorischer Gewohnheiten, die sich in mir verfestigt hatten, zu verändern.

Der Gedanke „Lernen, verlernen und wieder lernen“, wie ihn Alvin Toffler formuliert hat, erschien mir in dieser Zeit wie eine Offenbarung.

Es dauerte dann mehr als zehn Jahre, bis ich mein Selbstvertrauen wiedergefunden hatte und, vor allem, echte Freude an der Interpretation dieser Musik empfinden konnte. Dieses Monument des Musik-Repertoires gehört zu den Dingen, die uns ein Leben lang begleiten und, abhängig vom Alter, unterschiedlich wahrgenommen und verstanden werden. Ich glaube, diese Musik nun endlich verstanden zu haben, und freue mich darauf, dieses Verständnis mit den Jahren und mit zunehmendem Alter noch vertiefen zu können.

Im Februar 2025 habe ich dann in einem Konzert in Düsseldorf das Gesamtwerk für Solovioline von Johann Sebastian Bach aufgeführt. Angesichts der Begeisterung, die dieses Konzert auslöste, habe ich mich danach in das große Abenteuer dieser Einspielung gestürzt.

Es liegt mir fern, künftigen Generationen den Weg weisen oder sie beeinflussen zu wollen, wenn ich hier eine Interpretation vorschlage, die meiner Meinung nach einen gewissen Ausgleich zwischen Konformismus und historisch informierter Interpretation darstellt. Ich bin mir bewusst, dass es schwierig ist, beides miteinander zu vereinbaren, und deshalb möchte ich betonen, dass es sich hier um meine

ganz persönliche Recherche handelt, an deren Ende eine Art „Bewertung“ in einem bestimmten Moment meines Lebens steht. Wer weiß, wie ich diese Musik in zehn, zwanzig oder fünfzig Jahren spielen werde....

Ich hoffe, dass diese Einspielung zusammen mit diesen Worten viele Zuhörer finden wird und dass sie vor allem eine neue Generation von Musikern und Musikliebhabern ermutigen wird, dieses Juwel des Violinrepertoires für ihre eigene musikalische Reise neu zu entdecken.

„SEI SOLO“ A VIOLINO SENZA BASSO ACCOMPAGNATO

Zur Erläuterung des Inhalts dieser CD habe ich auch einen sehr persönlichen Ansatz gewählt, der hoffentlich die Neugier derer wecken wird, die mehr über dieses Werk erfahren möchten.

Zunächst ein kurzer Überblick über das Umfeld, in dem Bach lebte, sowie über die verschiedenen musikalischen Strömungen seiner Zeit. Zweifellos ist Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) der berühmteste Repräsentant des Barock, doch lag das Zentrum dieser Bewegung in Italien, wo sie entstand, und in Frankreich, wo sie sich mit anderen Merkmalen weiterentwickelte. Diese Gegensätze führten über viele Jahre hinweg zu kulturellen und musikalischen Konflikten, in denen jede Seite ihre eigene Überlegenheit betonte.

Am Ende dieses Konflikts kam es schließlich dazu, dass die beiden Stile miteinander verschmolzen: Es war François Couperin, der dem Kompromiss einen Namen gab mit seiner Veröffentlichung „Les Goûts-réunis ou Nouveaux Concerts“ (Die vereinigten Geschmäcker oder Neue Konzerte), einer Sammlung, die italienischen und französischen Geschmack miteinander vereinen sollte.

Diese Synthese ebnete den Weg für den galanten Stil, der etwa zwischen 1720 und 1770 eine Übergangsphase zwischen Barock und Klassik markierte. In diesem Kontext schuf J. S. Sebastian Bach – fest verankert in traditionellen kompositorischen Wertvorstellungen, während viele seiner Zeitgenossen radikal neue Wege beschritten – sein kolossales Werk, das auch die Stücke für Solovioline umfasste. Besondere Beachtung verdient, dass die Titel der einzelnen Stücke in verschiedenen Sprachen angegeben sind!

Einige wichtige Merkmale des italienischen und des französischen Stils: In Italien findet man mehr Virtuosität, Lyrik und ausgeprägte Kontraste; in Frankreich hingegen fallen Eleganz, Raffinesse und die Betonung von Verzierungen (auch „Agréments“ genannt) ins Auge. Im Spätbarock haben verschiedene deutsche und österreichische Komponisten diese Merkmale und Symbole dann miteinander in Einklang gebracht.

Wir haben auf der einen Seite die **drei Sonaten** und auf der anderen Seite die **drei Partiten**, die Tanzsuiten sind.

Die **3. Partita**, insbesondere das Präludium, gehört zu den Stücken, mit denen jeder Geiger in jungen Jahren konfrontiert wird. Für diese Aufnahme habe ich bei einigen Tänzen der 3. Partita eine Spielweise ausprobiert, die als „jeu inégal“ (ungleiches Spiel) bezeichnet wird. Das bedeutet, dass man gleichwertige Noten abwechselnd lang oder kurz spielt. Dadurch entsteht ein Schwung, der dem modernen Swing oder Jazz ähnelt. Das ist ein Thema, das die Musikwissenschaftler hinsichtlich seiner Anwendung in der Musik Bachs spaltet, in dieser Suite schien mir aber diese besondere Spielweise reizvoll.

Die **1. Partita** weist eine ganz andere Besonderheit auf. In diesem Stück gibt es vier Tänze, die paarweise mit vier Doubles verknüpft sind. Die Doubles sind jeweils eine Variation, die sich an der harmonischen Struktur des vorangegangenen Tanzes orientiert. Einfacher ausgedrückt: Man kann einen Tanz und sein Double auf zwei Geigen spielen, wodurch ein Duett mit einem absolut fabelhaften Kontrapunkt entsteht.

Die **2. Partita** ist das bekannteste Werk dieser Sammlung, denn sie enthält die Chaconne (im Original „Ciaccona“). Nach den Recherchen von Frau Thoene, die mich jahrelang begleitet hat, handelt es sich bei diesem Werk um ein „Tombeau“, also ein Stück, das einer verstorbenen Person gewidmet ist, in diesem Fall der ersten Frau von J.S. Bach, Maria Barbara Bach. Sie verstarb während einer Reise, die J. S. Bach mit seinem Dienstherrn Fürst Leopold von Anhalt-Köthen unternahm. In diesem Zusammenhang empfehle ich sehr, das Buch von Frau Thoene zu lesen (s. Referenzen im Abschnitt „Literatur“ dieses Booklets).

Sicher ist, dass diese Partiten, die im Stil der „sonata da camera“ komponiert sind – im Gegensatz zu den drei Sonaten, die im Stil der „sonata da chiesa“ komponiert sind – nichts Weltliches an sich haben. Diese mit dem Calvinismus (der offiziellen Religion am Hof von Köthen) verknüpfte Kompositionsform hat Musikwissenschaftler oft zu der falschen Annahme verleitet, bei manchen dieser Kompositionen handele es sich um weltliche Musik.

Das Besondere an den **Sonaten** ist, dass sie alle die gleiche Struktur haben: Der Hauptsatz ist immer eine Fuge, eine Kompositionsform, in der die Komponisten jener Zeit gern ihr Können unter Beweis stellten. Es gab die Tradition, Fugen zu improvisieren, und es wurden sogar musikalische Duelle zwischen Komponisten ausgetragen.

Eine bemerkenswerte Episode im Rahmen dieser Tradition war der Wettstreit zwischen J. S. Bach und dem renommierten französischen Komponisten Louis Marchand, der 1717 in Dresden stattfinden sollte. Letzterer soll am Morgen des Duells aus Dresden geflohen sein, nachdem er den großen Meister hatte improvisieren hören.

Wie durch Zufall wurden diese Fugen in den Sonaten immer länger, komplexer und innovativer, gerade als hätte Bach die Grenzen der Polyphonie für das monodische Instrument Geige immer weiter hinausschieben wollen. Die beiden ersten Fugen werden oft in Wettbewerben gespielt, deshalb war

ich sehr froh, mich endlich auf die dritte Fuge konzentrieren zu können, die durch Umfang und Lyrik beeindruckt.

Die Fugen werden immer von langsamen Sätzen (Adagio oder Grave) eingeleitet, ein perfektes Beispiel für improvisierte Verzierungen, die in diesem Fall von J.S. Bach bis ins kleinste Detail angegeben sind. Im Manuskript suggeriert der flüssige, plastische Eindruck dieser Verzierungen die Interpretationsfreiheit, die notwendig ist, damit der gewünschte Charakter erreicht wird. Auf diese Einleitungen, die mit ihren Fugen verbunden sind, folgt ein dritter, langsamer Satz von außerordentlicher Schönheit. Ein lebhaftes Finale schließt diese viersätzig Form ab.

Für alle, die mehr wissen wollen über diese Werke, füge ich eine kleine Leseliste bei, die vielleicht interessanter ist als die üblichen komprimierten Informationen im Booklet einer Klassik-CD.

Noé Inui

Weiterführende Literatur:

- Christoph Wolff: «Johann Sebastian Bach» S. Fischer Verlag.
Das Standardwerk zur Biografie und zum „gelehrten Musiker“.
- Bernhard Moosbauer: «Johann Sebastian Bach – Sonaten und Partiten für Violine solo»
Bärenreiter Verlag
Ein kompakter Werkführer speziell zu den Hintergründen der Solostücke.
- Helga Thoene: «Ciaccona – Tanz oder Tombeau?» Dr. Ziethen Verlag.
Die wegweisende Studie zu den verborgenen Choralzitate und der Zahlensymbolik.



SONATA BWV 1001, Adagio 無伴奏ヴァイオリンソナタ第1番 アダージョ

Dear listeners, dear music lovers,

It is an immense joy for me to share with you the fruit of my experience with Johann Sebastian Bach, one of the most undisputed masters in the history of music. The journey that has brought me to this moment has been both long and emotional.

Recording Bach's solo violin works would be a milestone for any violinist. My goal was not only to achieve that milestone but also to show how a balance can be found between historically-informed performance practice and modern violin playing.

Let me begin by describing my personal connection to Bach's music and the various bonds it has formed in my life.

I have two very important people to thank for introducing me to Bach's violin works: my father, Takashi Inui, to whom I owe so much, and the great violinist Henryk Szeryng.

In 1976, my father heard Szeryng perform Bach's unique Chaconne (*Ciaccona*) for solo violin in Osaka, during a tour of Japan. He was deeply moved. As luck would have it, this moment prompted my father to introduce me to music, and specifically the violin, at the age of four, marking the beginning of a passion that continues to this day. It also meant that all our family car journeys were accompanied by Henryk Szeryng's recordings of Bach, which remain firmly etched into my memory.

My own earliest ventures into playing Bach began with some of his simpler movements, which are more accessible to young players. Only later, after acquiring a more solid technique, could I explore the whole of his wonderful polyphonic world.

The Sonatas and Partitas are effectively the Old Testament of the solo violin repertoire, and they are systematically used in the first round of major international competitions – which were significant events

in my calendar, too, as a young violinist. This period is not one that I recall with any joy, and it was certainly not beneficial for my relationship with the works of J.S. Bach.

So often used simply as a “barometer” for testing specific criteria, such as technique or memory, these masterpieces are not always understood or fully appreciated. I dwell on this detail because its impact on the course of my musical journey was significant.

At that time, Szeryng’s interpretation was a benchmark for all violinists. We all listened and re-listened with meticulous care to recordings of his performances, trying to grasp every detail of his legendary playing.

In 2003, I entered the Joseph Joachim International Competition in Hanover. I didn’t make it past the first round, and what’s more, just days before it took place I had received news of my paternal grandfather’s death, which had a profound effect on me. Emotionally drained, I decided to spend some time at my mother’s home in Brussels to recover from this intense episode.

While I was there, a small package arrived, addressed to me. It contained a set of strings and a letter of support from Helga Bödeker, a violinist who had attended my performance, expressing her disappointment with the results of the competition.

There was one particular thing about that letter that really struck me. Bödeker had been Szeryng’s assistant and accompanied him when he taught in Germany. I felt convinced that this coincidence would resound in some way later in my life.

It was in this context that I was approached by my agent in Japan, Yoh Ozawa, to record Bach’s complete works for solo violin. Excited by this idea, I discussed it with one of my teachers, who advised me to consult with violinist Helga Thoene – a specialist in the Bach solo repertoire who has written numerous books on these works.

At that point, I realized how limited my understanding of this music was, and I also saw how fragmented the musical world had become, with two increasingly demarcated camps of “classical” and “historically

informed” performers. I decided not to go ahead with the recording project, but this marked the beginning of a long period of almost weekly sessions with Helga Thoene. Her inexhaustible patience and our years of discussion and exchange enabled me to change a whole range of performance habits that had been instilled in me during my youth.

As Alvin Toffler said, we need to know how to “learn, unlearn, and relearn”: this was a revelation to me.

It took me more than ten years to rebuild my confidence and find genuine pleasure in performing solo Bach again. These monumental works are one of those things that accompany us throughout our lives and that we perceive and understand differently as we grow with them. I believe I have at last reached an understanding of this music, and I can’t wait to see how that understanding evolves further as my journey with the violin takes me to new horizons.

In February 2025, this process of unlearning and relearning culminated in my first ever performance of J.S. Bach’s complete works for solo violin at a concert in Düsseldorf. The enthusiastic response to that concert encouraged me to embark on the unique adventure of making this recording.

My recorded performance of Bach’s solo works is one that I believe strikes a balance between conformism and historically-informed interpretation. That is not an easy balance to achieve, and what you hear in this recording is the product of personal research and an “evaluation” of sorts that took place at a particular time in my life. Who knows how I will play this music in ten, twenty or fifty years? In other words, this is a record of how I play Bach at the moment; it is not intended as a guide or rulebook for future violinists. That said, it is absolutely my hope that this recording, together with these words, will reach a wide audience and, above all, encourage a new generation of musicians and music lovers to (re-)discover these jewels of the violin repertoire and to embark on their own personal musical journeys.

“SEI SOLO” A VIOLINO SENZA BASSO ACCOMPAGNATO

Many of you will already be familiar with Bach's solo violin works, which could even be said to speak for themselves. Nevertheless, for those of you curious to know a little more about these pieces, I offer a few words on them from my own personal perspective. While J.S. Bach (1685–1750) is one of the most representative composers of the baroque period, the main musical movers and shakers of this era were in Italy, where the baroque style first emerged, and in France, where it developed with some contrasting characteristics.

The leading figures of these musical trends, each convinced of their own merits and superiority, were engaged in cultural and musical conflict for many years before a merger of the two styles was eventually developed. François Couperin coined the term used for the resulting compromise when he published “*Les Goûts-réunis ou Nouveaux Concerts*” (“Tastes Reunited, or New Concerts”), a collection of pieces intended to reconcile Italian and French tastes. This synthesis paved the way for the galant style, which came to represent a transitional period from around 1720 until 1770, between the baroque and classical periods. It was in this context that Johann Sebastian Bach – himself anchored in traditional compositional values, while many others were radically innovating – composed his colossal oeuvre, including these pieces for solo violin.

The Italian and French styles differ in certain major characteristics: in Italy we find more virtuosity, lyricism, and clear contrast, while in France there is more emphasis on elegance, refinement, and ornamentation (also called embellishments). In the late baroque era, many German and Austrian composers worked with a blend of these characteristics.

You will notice that this is also reflected in the choice of language for the title of each movement, as found in Bach's own manuscript.

On the one hand, then, we have the **three Sonatas** (in *sonata da chiesa* form) and on the other the **three Partitas**, which are dance suites (*sonata da camera*).

Partita no. 3, in particular the first movement (*Preludio*), is a piece almost all violinists encounter at a young age. In some of the movements of this partita I play using what is known as *jeu inégal*. This means playing notes that are written with the same value alternately longer and shorter. This practice gives the music a swing feel, similar to modern jazz. Its use in Bach's music is a matter of fierce debate among musicologists, but in this particular suite of dances I found it very appealing.

Partita no. 1 has a very distinctive feature: each of the four dance movements is followed by a variation or *double*, which is based on the same harmonic structure as the preceding dance. What this means is that you can also play each dance together with its *double* and what you get is a fabulous counterpoint duet for two violins.

Partita no. 2 is the best-known work in this collection because it includes the famous Chaconne (*Ciaccona*). Helga Thoene, who mentored me for many years, considers this work to be a *tombeau*, that is, a piece composed in memory of a deceased person. In this case, it commemorates J.S. Bach's first wife, Maria Barbara Bach, who died in 1720 while J.S. Bach was away travelling with his employer, Prince Leopold of Anhalt-Köthen. It is impossible to explore this topic fully here, but I highly recommend Helga Thoene's book, the details of which are in the list of recommended reading, below.

The use of the *sonata da camera* form (as opposed to the *sonata da chiesa* form of the three Sonatas), along with the fact that Bach was working in Köthen – a Calvinist court – at the time, has often led musicologists to the mistaken assumption that the Partitas are secular in nature. However, despite being written in the *sonata da camera* style, they too are based on underlying Christian themes. The different structure of the **Sonatas** is most noticeable from the fact that the main movement is always a fugue, a form of composition in which every composer of this era took pleasure in demonstrating their skill. At

the time, there was a strong tradition of improvising fugues and composers even competed in fugue-improvisation duels.

Legend has it that one such contest was due to take place between Johann Sebastian Bach and renowned French composer Louis Marchand in Dresden in 1717, but that Marchand fled the city on the morning of the duel after hearing the great master improvise.

The three fugues in Bach's solo violin Sonatas are progressive in their length, complexity, and innovative ideas. The first two fugues are more often played in competitions, so I was delighted that this project finally gave me the opportunity to focus on the fugue in C major, which is impressive in its scope and lyricism.

Each fugue is introduced by a slow movement (*Adagio* or *Grave*); these movements provide perfect examples of improvisational ornamentation, meticulously indicated in the manuscript by J.S. Bach. The fluid, plastic impression given by these embellishments in Bach's hand conveys the freedom of interpretation necessary to achieve the desired character. After the introductory movement and the fugue that develops from it, each sonata then offers us a third, delightfully beautiful slow movement, before a lively finale rounds off the four-movement sonata form.

For any listeners who wish to deepen their knowledge of Bach's solo violin works further, I have drawn up a short reading list of literature that I personally found particularly pertinent.

Noé Inui

Further Reading

- Christoph Wolff: « Johann Sebastian Bach: The Learned Musician » (W. W. Norton).
The definitive scholarly biography.
- Martin Geck: «Johann Sebastian Bach – Life and Work» (Harcourt, 2006)
A comprehensive, modern biography balancing Bach's life and musical genius.
- Helga Thoene: « Ciaccona – Tanz oder Tombeau? » (german edition: Dr. Ziethen Verlag)
A study on hidden chorales and numerical symbolism in the solo violin works.



Chers auditeurs, chers mélomanes,

C'est avec une immense joie que je partage avec vous le fruit de mon expérience de la musique de Johann Sebastian BACH, un des maîtres incontestés de l'histoire de la musique. Ce fut un long parcours dont le souvenir me remplit d'émotions et de sentiments divers.

Enregistrer les œuvres pour violon seul de BACH représente une étape majeure pour tout violoniste. Mon objectif n'est pas seulement d'atteindre ce jalon, mais aussi de montrer comment il est possible de trouver un équilibre entre la pratique d'interprétation historiquement informée et le jeu moderne du violon. Ainsi, permettez-moi d'évoquer ce qui m'attache à cette musique et les liens qu'elle a fait naître dans ma vie.

Pour commencer, je souhaiterais rendre hommage à deux personnes très importantes pour moi. Mon père, Takashi INUI, auquel je dois beaucoup, et le grand violoniste Henryk SZERYNG.

Un jour de 1976, mon père écoute la chaconne (ciaccona) de BACH interprétée par Henryk SZERYNG lors d'un concert donné à Osaka dans le cadre d'une tournée au Japon. Il en est bouleversé. Il s'agit d'un morceau unique en son genre dans le répertoire pour violon seul. Le hasard aura voulu que la musique entre ainsi dans ma famille et marque le début d'une passion durable qui incitera mon père à m'initier à la musique, en particulier au violon à l'âge de quatre ans. C'est ainsi que les trajets en voiture immanquablement accompagnés des enregistrements de BACH par Henryk SZERYNG imprègnent toujours ma mémoire.

Dans ma petite enfance, certains mouvements plus accessibles par leur simplicité m'ont été présentés pour découvrir ce répertoire. Ce n'est que plus tard, lorsque j'ai acquis une technique plus solide, que j'ai pu m'aventurer à explorer le monde polyphonique de ces œuvres de BACH.

Ces œuvres, en quelque sorte « l'Ancien Testament » du répertoire pour violon, sont systématiquement au programme du premier tour de grands concours internationaux, auxquels je me suis aussi confronté. Cette période n'éveille toutefois en moi aucune joie car elle n'a pas été bénéfique pour ma relation avec les œuvres de J.S. BACH.

Souvent réduits au rôle de « baromètre » pour contrôler des critères spécifiques, tels la technique ou la mémoire, ces chefs d'œuvre ne sont pas toujours compris ou transmis à leur juste valeur. Si je m'attarde sur ce détail, c'est qu'il a eu un énorme impact sur mon parcours musical.

A cette époque, l'interprétation de Henryk SZERYNG était une référence pour tous les violonistes et nous prenions un soin méticuleux à nous imprégner de ses enregistrements, essayant de comprendre le moindre détail des interprétations de légende.

En 2013, alors que je participe au concours international Joseph Joachim à Hanovre, j'apprends le décès de mon grand-père paternel à quelques jours du premier tour. J'en suis bouleversé. L'aventure s'arrête pour moi au premier tour du concours et je rentre alors à Bruxelles chez ma mère pour m'y reposer de la fatigue émotionnelle. A Bruxelles m'attend un petit paquet contenant un jeu de cordes pour mon violon accompagné d'une lettre de Madame Helga BÖDEKER qui est violoniste ; elle a assisté à ma prestation et m'exprime son soutien, sa déception aussi des résultats du concours.

Un détail de cette lettre me frappe : Madame BÖDEKER a été l'assistante du grand violoniste Henryk SZERYNG et elle l'a accompagné dans son œuvre pédagogique en Allemagne. J'ai eu le sentiment que ce hasard de la vie aurait des échos inexplicables et inattendus dans la mienne.

C'est dans ce contexte que mon agent au Japon, Yoh OZAWA, m'approche pour me proposer d'enregistrer l'intégrale pour violon seul de Bach. L'idée m'enchant et je m'en ouvre à un de mes professeurs qui me recommande de rendre visite à Madame Helga THOENE, spécialiste de ce répertoire et autrice de nombreux ouvrages à ce sujet.

A ce stade, conscient de ma compréhension limitée de cette musique et témoin d'un monde musical très fragmenté entre interprètes « classiques » et interprètes historiquement informés, je ne donne pas suite à ce projet d'enregistrement. Commence alors pour moi une longue période ponctuée de visites quasi hebdomadaires à Madame THOENE. Au prix d'une patience infatigable, de discussions et d'échanges nombreux, je parviens à modifier une panoplie d'habitudes d'interprétations qui m'ont été inculquées pendant de longues années.

« Savoir apprendre, réapprendre, désapprendre... » : cette pensée d'Alvin TOFFLER m'a alors fait l'effet d'une révélation !

Il me fallut plus de dix ans pour pouvoir retrouver de la confiance et du plaisir à interpréter cette musique. Ce monument du répertoire musical fait partie de ces cadeaux dont nous pouvons jouir tout au long de la vie. Je pense en avoir enfin atteint une compréhension qui ne cessera d'évoluer avec moi et avec le temps.

En février 2025, le concert de l'intégrale des œuvres de BACH pour violon seul que j'ai donné à Düsseldorf a été l'aboutissement de ce long cheminement. L'accueil enthousiaste qu'il a reçu me permit de me lancer dans cette aventure unique.

Sans prétendre aucunement vouloir guider ou influencer les générations à venir, je propose ici une version dont j'estime qu'elle est une forme de conciliation entre conformisme et interprétation historiquement informée. Cette conciliation est complexe et, de ma recherche avant tout personnelle, résulte une sorte « d'évaluation » à un moment donné de ma vie. Qui sait comment je ferai sonner cette musique dans dix, vingt, ou cinquante ans ?

J'espère que cet enregistrement, associé à ces propos, pourront atteindre un vaste public et surtout encourager une nouvelle génération de musiciens et de mélomanes à tracer leur propre chemin à travers ce joyau de l'histoire de la musique.

« SEI SOLO » A VIOLINO SENZA BASSO ACCOMPAGNATO

Pour ce qui est du contenu de ce CD, permettez-moi de donner à ces explications un ton personnel. J'espère ainsi piquer la curiosité de celles et ceux qui voudraient approfondir leur connaissance à ce sujet. Je commencerai par une brève présentation du milieu dans lequel BACH a vécu et des différents courants qui existaient alors. S'il ne fait pas de doute que Johann Sebastian BACH (1685 – 1750) est un des compositeurs les plus représentatifs de l'ère baroque, la scène musicale principale se trouve alors en Italie, où elle est apparue ; elle va se développer en France avec des caractéristiques contrastées.

Conflits culturels et musicaux opposeront longtemps les protagonistes de ces scènes, tous imbus de leurs mérites et de leur supériorité. François COUPERIN sera l'un des premiers à tenter leur réconciliation en publiant « Les Goûts-réunis ou Nouveaux Concerts », un recueil censé concilier goûts français et italiens. Cette synthèse va ouvrir la voie au style galant représentatif de l'époque transitoire entre baroque et classicisme, située dans la période de 1720 à 1770.

Vous remarquerez les différences entre les titres des morceaux qui apparaissent parfois en français, parfois en italien.

Quelques caractéristiques majeures différencient le style italien et le style français. En Italie, on trouve plus de virtuosité, de lyrisme et de contraste marqué, tandis qu'en France, c'est l'élégance, le raffinement et l'importance des ornements, aussi appelés agréments, qui ressortent.

C'est dans ce contexte que Johann Sebastian BACH – ancré dans des valeurs anciennes de composition, alors que beaucoup innove radicalement – va composer un répertoire colossal comportant aussi des pièces pour violon seul.

Nous avons donc d'un côté les **trois sonates** et de l'autre les **trois partitas** qui sont des suites de danses.

La **Partita n°3** (et son prélude en particulier) est souvent l'œuvre que la majorité des violonistes découvrent dans leur prime jeunesse. Cette partita me réserve une surprise, à savoir la découverte du jeu inégal qui consiste à se donner la liberté de jouer alternativement longues ou courtes des notes de même valeur. Cela crée un balancement proche du swing et du jazz moderne et, concernant la musique de BACH, c'est là un sujet qui divise les communautés de musicologues. Pour ma part, cette alternance me paraît très attrayante dans cette suite.

La **Partita n°1** a une singularité distinctive. Cette pièce comporte quatre danses associées par paires à quatre doubles. Les doubles sont à chaque fois une variation calquée sur la structure harmonique de la danse qui précède. Plus simplement, on peut jouer une danse et son double à deux violons et cela crée un duo au contrepoint absolument fabuleux.

La **Partita n°2** est l'œuvre la plus connue de ce recueil car la chaconne (ciaccona) y figure. Selon Madame THOENE, qui m'a accompagné durant des années, cette œuvre est un « tombeau », c'est-à-dire une pièce dédiée à une personne défunte, en l'occurrence Maria Barbara Bach, sa première épouse, décédée en 1720 lors d'un voyage que J.S. BACH avait entrepris avec son souverain, le prince Leopold von ANHALT-KÖTHEN. Pour plus de précisions sur ces aspects, je ne saurais trop vous recommander la lecture de l'ouvrage de Madame THOENE, dont vous trouverez la référence sous la rubrique « lectures » de ce livret. Ce qui est certain, c'est que ces partitas, de type « sonata da camera », n'ont aucun caractère séculier, alors que les trois sonates sont composées dans le style « sonata da chiesa ». Cette forme de composition, dans le contexte du calvinisme qui était la religion officielle à la Cour de Köthen, a souvent induit les musicologues à conclure à tort au caractère séculier de certaines compositions de cette époque.

Ce qui distingue la structure des **Sonates** est que leur mouvement central est systématiquement une fugue, forme dans laquelle tout compositeur de cette époque prend plaisir à démontrer son savoir. La

tradition voulait alors que l'on improvise des fugues et même que l'on se livre à des joutes musicales entre compositeurs.

Episode marquant de cette tradition, la joute organisée à Dresde en 1717 entre J.S. BACH et Louis MARCHAND, compositeur français réputé, se conclut, au matin du « duel » par la fuite de celui-ci après qu'il eut entendu le grand maître improviser.

Comme par coïncidence, la longueur et la complexité de ces fugues ne cessent de se développer au fil des sonates comme si J.S. BACH prenait plaisir à pousser les limites polyphoniques de l'instrument monodique qu'est le violon. Les deux premières fugues sont souvent jouées dans les concours et c'est pour moi un grand plaisir de pouvoir m'attarder enfin sur la troisième fugue qui est impressionnante par sa taille et son lyrisme.

Les fugues sont toujours introduites par des mouvements lents (adagio ou grave) qui sont un exemple parfait d'ornements à caractère improvisé, ce qu'indique dans ce cas J.S. BACH dans le moindre détail. Le manuscrit rend une impression fluide, plastique de ces agréments, suggérant ainsi la liberté d'interprétation nécessaire pour atteindre le caractère recherché. A ces introductions associées à leur fugue succèdent un troisième mouvement lent d'une délicieuse beauté. Et puis, un final animé vient clore cette forme en quatre mouvements.

Pour approfondir la connaissance de ces œuvres, je propose ci-après une liste de lectures qui m'ont paru pertinentes.

Noé Inui

Lectures complémentaires :

- Christoph Wolff : « Jean-Sébastien Bach : Le musicien savant »
(édition allemande – Edition S. Fischer ou édition anglaise W. W. Norton & Company)
La biographie de référence par le plus grand spécialiste mondial.
- Gilles Cantagrel : « Le Moulin et la Rivière : Air et variations sur Jean-Sébastien Bach » (Fayard).
Une analyse magistrale de la pensée musicale et de l'œuvre du Cantor.
- Helga Thoene : « Ciaccona – « Danse ou Tombeau ? » (édition allemande: Dr. Ziethen Verlag).
Une étude sur les chorals cachés et la symbolique numérique dans les œuvres pour violon seul.



このブックレットを手にとってくださった皆様へ

CDをお手に取っていただき、心より感謝申し上げます。音楽を愛する皆様と、私がこれまで歩んできた道のりや感じてきた思いを分かち合えることを、何よりも嬉しく思っております。

ヨハン・セバスティアン・バッハという偉大な作曲家の作品に向き合い、録音という形で自らの解釈を残すことは、演奏家としての大きな節目であり、私の人生において特別な意味を持つ挑戦でした。私はこの録音を通して、歴史的な演奏様式と、より現代的なヴァイオリン演奏のバランスをどのように取ることができるかという点を示したいと考えました。

私がバッハのヴァイオリン作品に出会えたのは、私に多くのことを与えてくれた、父である乾隆志、そして、偉大なヴァイオリニスト、ヘンリク・シェリングの存在に他なりません。

1976年、私の父は、シェリングが日本ツアーの際に大阪でバッハの唯一無二の傑作「シャコンヌ」(Ciaccona)をヴァイオリン一本で演奏するのを聴き、深く感動しました。この幸運な出来事が父の音楽への興味を駆り立て、後に4歳の私に音楽、特にヴァイオリンを始めさせることへのきっかけとなり、今日まで続く情熱の始まりとなりました。家族での車移動の際にはヘンリク・シェリングのバッハの録音が流れるようになり、その音色は今も鮮明に覚えています。

私がバッハの演奏を始めた頃、最初に手掛けたのは、比較的単純で若い演奏家にも取り組みやすい楽曲でした。そして確かな技術を身につけてから初めて、バッハの音楽におけるその素晴らしいポリフォニー(訳注:複数の旋律が対位的に絡み合いながら進行する音楽様式)の世界を探究できるようになっていきました。

バッハの無伴奏ヴァイオリンソナタとパルティータ全曲は、ヴァイオリンのレパートリーにおける旧約聖書のような存在であり、主要な国際コンクールでは一次予選の必須の課題曲です。若き日の私にとって、コンクールへの出場は重要な行事ではありましたが、その時期は楽しいものではなく、今思えばJ.S.バッハの作品との関係を育む上ではあまり有益ではなかったように思います。というのも、この傑作は、技術や記憶力など特定の評価基準を測る「バロメーター」として使われ、その真価たるや、どこまで理解・評価されていたかに疑問を持つことがありました。敢えてそう触れたいのは、そのことが自分の音楽的な路線を見出していくことに大きく影響したからです。

当時、シェリングの演奏法と解釈は、私も含めて全てのヴァイオリニスト達のお手本でした。私たちは彼の演奏録音を何度も聴きながら、その伝説的な名演の細部まで学び取ろうとしていました。

2003年、私はハノーファーで行われたヨーゼフ・ヨアヒム国際コンクールへ出場しました。しかし一次予選を通過出来なかったばかりか、その直前に父方の祖父の訃報に触れ、心に大きな打撃を受けてしまいました。精神的に疲れ果てた私は、これらの衝撃的な出来事から立ち直るべく、しばらく母のいるブリュッセルで休養することにしました。

そんな時分、私宛てにドイツから一つの小包が届きました。それはコンクールで私の演奏を聴いていたヴァイオリニスト、ヘルガ・ペーデカー女史から贈られたもので、中にはヴァイオリンの弦の一セットと、コンクールの結果に失望せず前進してほしいという励ましの内容の手紙が入っていました。

更に驚いたのは、このペーデカー女史はシェリングの助手で、彼がドイツへ指導へ行く際にいつも同行していたと綴られていたことです。この何とも言えない奇遇は、私の人生において、いつか大きな意味を持つことになるかと確信しました。

その延長線上にあるかのように、ある時私は、日本でお世話になっているプロデューサーの小澤陽氏から、バッハの無伴奏ヴァイオリンソナタ&パルティータ全曲録音の提案を受けました。私はこのアイデアに興奮し、当時の恩師のひとりに相談したところ、バッハの無伴奏作品の専門家で多くの著書があるヴァイオリニスト、ヘルガ・テーネ教授にアドバイスをもらうよう勧められました。

私を快く迎え入れてくれたテーネ教授から教を乞う中で、私は自身のバッハの音楽への理解がいかに限られていたものであったかを知ることとなり、また音楽界が「クラシック」と「歴史的演奏」の2つに分断されつつあることも認識しました。私は日本での録音プロジェクトを先走らないことに決め、それを境にテーネ教授の元へほぼ毎週通い始めました。長年に渡って、忍耐強く、私と議論を深め、意見交換を重ねてくれた先生のおかげで、私は若い頃に身についた奏法や習慣の多くを変えることができました。アルビン・トフラーの言葉にあるように、私たちは「学び、捨て、再び学ぶ」ことが必要だと知りました。これは私にとって新事実でした。

そこから先、再びバッハの無伴奏作品を演奏することに本当の喜びを見出すまで、10年以上の歳月が必要でした。この壮大な作品集は、私たちの人生を通じて寄り添い、成長と共に理解や捉え方が変化するものです。私は漸くこの音楽へ、一つの解釈を導き出せたと信じる一方、ヴァイオリンと常に共に向かう新たな境地で、その理解がまたどう変化していくのかも楽しみでなりません。

この「捨てて学び直す」努力の積み重ねの集大成が、2025年2月、デュッセルドルフで行った自身初の試み、J.S.バッハ無伴奏ヴァイオリンソナタ&パルティータ全曲演奏会です。あのコンサートへの熱烈な反響が、これらの作品を録音して形に残すというユニークな冒険に乗り出す勇気を与えてくれました。

今回収録した私のバッハの演奏は、保守的な解釈と歴史的根拠に基づく解釈のバランスが取れたものに行き着けたと思います。そのバランスを見出すのは決して容易ではありませんでしたが、この録音でお聴き頂く演奏は、私自身の研究、そして私の人生のある時期に辿り着いた一つの評価として受け止めて頂ければ幸いです。10年後、20年後、50年後に私がこれらの作品をどう演奏しているかは分かりません。未来のヴァイオリニストのための手引きや規範となることを意図したものでもなく、現時点での私のバッハ演奏の記録です。とはいえ、この録音と私の言葉が広く伝わり、何よりも、新たな世代の演奏家や音楽愛好家の皆さまが、無伴奏ヴァイオリンレパートリーのこの珠玉の名作を(再)発見し、各自の音楽の旅へと踏み出すきっかけとなってくれたら、これ程嬉しいことはありません。

„SEI SOLO“ A VIOLINO SENZA BASSO ACCOMPAGNATO

ここからは、曲について少し私自身の視点を纏めたいと思います。既にバッハの無伴奏ヴァイオリン作品に親しみがある方も多いでしょうし、作品自体が十分にその素晴らしさを語りかけてくると言えるのでしょうか、もう少し知りたいと思って頂ける方に向けて、いくつか触れてみたいと思います。

J.S.バッハ(1685-1750)はバロック時代を代表する作曲家の一人ですが、この時代の主な音楽的潮流は、バロック様式が最初に生まれたイタリアと、異なる要素を用いて発展していったフランスにありました。

これらの音楽潮流を代表する作曲家たちは、それぞれが主張する美点と優越性に絶対的な自信をもっていたので、両様式が最終的に融合するまで、長年にわたり、文化的・音楽的対立を繰り返しました。そんな中、フランスの作曲家フランソワ・クープランは、イタリアとフランスの趣向を調和させることを意図した作品集『Les Goûts-réunis ou Nouveaux Concerts(美感の融合あるいは新コンセール)』を出版しました。この融合は、バロック時代から古典派時代への移行期(1720年頃から1770年頃まで)を代表する「ガラント様式」の誕生につながりました。

イタリアとフランスの様式には、いくつか重要な違いがあります。イタリアでは技巧性、叙情性、明瞭な対比がより多く見られる一方、フランスでは優雅さ、洗練さ、装飾音(装飾技法とも呼ばれる)がより重視されます。後期バロック時代には、ドイツおよびオーストリアの作曲家の多くが、これらの特徴を融合させて作曲していきました。

ヨハン・セバスティアン・バッハは、多くの作曲家がこうした急進的な革新を遂げる動きの中で、自らはいわば伝統的な作曲技法に根ざしながら、この壮大な無伴奏ヴァイオリンソナタ&パルティータを作曲していったのです。

各楽章のタイトルに用いられる言語の選択を見れば、バッハの自筆譜にも見られるように、そうした違いを知ることができます。

この無伴奏ヴァイオリンソナタ&パルティータは、一方では、三つのソナタ(ソナタ・ダ・キエーザ形式)、他方では三つのパルティータ(舞曲組曲=ソナタ・ダ・カメラ形式)というバロック時代の代表的な2つのソナタ形式で構成されています。

パルティータ第3番、特に第1楽章(プレリュード)は、殆どのヴァイオリニストが若い頃に出会う作品です。このパルティータのいくつかの楽章では、私は「jeu inégal(ジュ・イネガル)」と呼ばれる奏法を用いています。これは、同じ音符の長さで書かれた音を交互に長く短く弾くことで、ジャズに似たスウィング感を生み出す奏法です。バッハの音楽におけるこの技法の採用は音楽学者の間で激しい議論がありますが、私は非常に魅力を感じてこの舞曲組曲で用いています。

パルティータ第1番には非常に独特な特徴があります。4つの舞曲楽章それぞれの後半に、同じ和声構造に基づく、ドゥーブルと呼ばれる変奏が続きます。各舞曲とそれに続くドゥーブルとをもしも同時に演奏してみれば、対位的な2つのヴァイオリンのための見事な二重奏になる程です。

有名なシャコンヌ(Ciaccona)を含むパルティータ第2番は、この作品集で最もよく知られていることでしょう。長年私が師事したヘルガ・テーネ先生は、この作品を「トンボー」(墓碑曲=死者を讀える作品)だと、それも1720年、バッハがアンハルト=ケーテン侯レオポルトと旅行中に急死した最初の妻、マリア・バルバラ・バッハへの追悼作だと考えています。詳細はここでは触れませんが、興味を持って頂ける方には、テーネ教授の著書を強くお勧めします(推薦文献リスト参照)。

パルティータはソナタ・ダ・カメラ形式(3つのソナタに見られるソナタ・ダ・キエーザ形式とは対照的)で書かれていますが、当時バッハがカルヴアン派の宮廷であるケーテン(訳注:アンハルト=ケーテン侯国)で活動していたことを理由に、音楽学者の多くはパルティータが世俗的な性質を持つという誤った解釈をしています。しかし、ソナタ・ダ・カメラ形式で書かれているにもかかわらず、実際世俗的な要素は一切ありません。

ソナタの構造の違いは、主要な楽章が常にフーガであるという点に顕著に表れています。この時代の作曲家たちは、自らの技量を披露する喜びをフーガという作曲形式に見出しており、即興でフーガを作る伝統も強く、作曲家同士が即興フーガ対決をすることもありました。

逸話によると、1717年、ドレスデンでヨハン・セバスティアン・バッハと著名なフランス人作曲家ルイ・マルシャンの間で即興フーガ対決が予定されていたものの、マルシャンは対決前夜、偶然にも巨匠の演奏を聴き、恐れおののいて翌朝その地から逃げ去ったそうです。

バッハの無伴奏ヴァイオリンソナタに収められた3つのフーガは、長さ、複雑さ、革新的なアイデアという点から見て斬新です。最初の2つのフーガはコンクールでもよく演奏されます。今回のプロジェクトを通して、漸くこの圧倒的な規模と叙情性を持つハ長調のフーガへじっくり取り組める機会を得られたことを、嬉しく思っています。

各フーガは、緩めのテンポのアダージョまたはグラーヴェで始まります。これらの序奏は、J.S.バッハが自筆譜に丁寧に記している即興的な装飾音符を学ぶことができる格好の楽章です。バッハの手書きが伝えてくれる装飾音符は、流動的で柔軟性があり、望まれる音楽的な特徴を実現するために必要な解釈の自由が許されている印象を受けます。

序奏楽章とそこから展開されるフーガの第二楽章の後、各ソナタは第三楽章として心躍るほど美しい緩徐楽章へと続き、最後に生き生きとした終楽章が、四楽章構成のソナタ形式を締めくくります。

最後に、この二枚のCDが皆様の心に響き、その深い精神性と音楽の豊かさを感じて頂けることを願っております。今後も音楽を通じて、素晴らしい出会いと発見が皆様に訪れますように――。

ノエ・乾

※以下バッハの無伴奏ヴァイオリンソナタ&パルティータ全曲について、より深く知りたい方のために、私自身が特に参考にした文献を厳選し、リストに纏めました。是非ご参照ください。

参考文献

- C. ヴォルフ:『ヨハン・セバスティアン・バッハ―学識ある音楽家』(春秋社)
バッハ研究の世界的権威による決定版評伝。
- 丸山桂介:『バッハ:神こそわが王』(春秋社)／『インヴェンチオのコスモロジー』(春秋社)
バッハの精神世界と宇宙観を解明した名著。
- 樋口隆一:『バッハ (カラー版 作曲家の生涯)』(新潮文庫)
無伴奏作品の成立背景とケーテン時代の活動を詳述。
- H. テーネ:『シャコンヌ―舞曲か、それともトロンボーン(墓碑曲)か?』(ドイツ語原典)
数象学と隠されたコラール引用に関する画期的研究。

Impressum

Produzent: Annette Schumacher

Tonmeister: Manfred Schumacher

Aufnahme: 8.-11. September 2025, Kulturzentrum Immanuel, Wuppertal

Assistent: Gyeongho Kim

Text: Noé Inui (Fr)

Lektorat: Inka Stürz-Faupel (De), Anna Barton (Eng), Kotomi Yamazaki (Ai International) & Soomija Park (Jap)

日本語編集 : 山崎ことみ (藍インターナショナル)

Künstlerfotos: Yannis Gutmann

Coverfoto: Shutterstock

Layout: Anja Hoppe

CD 1: 75:59

CD 2: 77:04

© 2026

Noten: Bärenreiter Urtext

www.noeinui.com

Special thanks to:

TaylorWessing PartmbB (Prof. Dr. Michael Johannes Pils)

F.-W. Hempel Familienstiftung

片桐秀樹 Hideki Katagiri

"Stichting Plas en Plus"

Noë Youssouroum

Michael Tilmann

Letty & Jaap van der Herik

Anne-Marie & Marc Deschepper

Family Christidi

Hélène Megecaze

Leonidas Karapiperis

Karin von Steinburg

Dorothea Dane & Alex Pérez Vidal

Marie-Ange & Gérard Mariage

Sabine Lawalrée

Cédric Constant