

RACHEL KOLLY • BACH • PARTITAS



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 - 1750)
PARTITAS FOR SOLO VIOLIN (1720)



Partita No. 1 in B minor, BWV 1002

- 1** Allemanda 04'54
- 2** Double 02'24
- 3** Corrente 02'46
- 4** Double (Presto) 03'44
- 5** Sarabande 03'36
- 6** Double 02'17
- 7** Tempo di Borea 03'09
- 8** Double 03'02

Partita No. 2 in D minor, BWV 1004

- 9** Allemanda 04'25
- 10** Corrente 02'25
- 11** Sarabanda 04'15
- 12** Giga 04'09
- 13** Ciaccona 13'07

Partita No. 3 in E major, BWV 1006

- 14** Preludio 03'33
- 15** Loure 03'54
- 16** Gavotte en rondeau 02'43
- 17** Menuet I & Menuet II 03'32
- 18** Bourrée 01'21
- 19** Gigue 01'49

Total Time : 71'21

Recorded 30-31 March 2020 at Festeburgkirche in Frankfurt, Germany.

Sound Engineer : Ines Kammann - Nordklang Musikproduction

Producteur : Benoit d'Hau

Label manager : Maël Perrigault

Photos : Christian Meuwly

Artwork : Pauline Pénicaud



« UN MUSICIEN QUI N'A PAS SOUFFERT DEVRAIT SE TENIR ÉLOIGNÉ DE LA MUSIQUE DE BACH »

Jamie Walton, 2019.

Pourquoi enregistrer Bach?

Pourquoi même imaginer gravir cet Everest musical pour y apposer sa marque? Pendant longtemps, je me disais que cette musique était tellement supérieure aux autres que pour oser l'aborder, un violoniste devait posséder une sacrée dose de certitudes. Et puis, Bach, avec les douloureuses difficultés personnelles que j'ai rencontrées entre 2017 et 2019 est devenu une nécessité dans ma vie de violoniste. Pour me recentrer, pour avoir des moments de calme intérieur, j'ai commencé à le jouer tous les jours. Parallèlement à ce que Bach m'apportait journellement, a grandi en moi l'idée de revenir à l'essentiel. Afin de me concentrer sur une épure : la prosodie, le rythme, le mouvement, le souffle.

Je ne pense pas qu'il soit possible de se forger des certitudes absolues au sujet de l'interprétation de la musique de Bach, et

mon enregistrement de ces œuvres ne sera à jamais qu'une prise figée dans le temps, ne traduisant pas le retentissement que ces œuvres auront encore en moi, alors que seront rangés les micros. Cependant, je suis heureuse de partager avec vous cette interprétation, comme si vous étiez avec moi dans cette église de Frankfurt. Comme si mon parcours pouvait se sentir au travers de ces danses baroques que je vous livre.

Au travers des ans, je me suis rendu compte, en travaillant les Partitas, que plus elles devenaient intimes à ma pensée et à ma sensibilité, moins j'avais de certitudes quant aux tempi, au vibrato, aux ornementsations, à l'usage d'un archet moderne... Ce qui constituait mon assurance à 13 ans, s'effeuillait au fil de mon évolution. Plus j'écoutais les versions de mes collègues violonistes, et





plus certaines interprétations semblaient s'opposer les unes aux autres à tous les niveaux. Je suis cependant partie de la base des danses baroques : les mouvements des danseurs, leurs pas (les temps forts et faibles; posés et en l'air), afin de retrouver les possibles tempi, et, au centre de tout, le manuscrit de Bach afin de clarifier les coups d'archets et les articulations. Ces pièces ne furent pas destinées à la danse. Néanmoins, elles en découlent, elles en ont les marqueurs, et - ici se trouve le génie de Bach - transcendent ce genre.

Au sujet du vibrato dans l'interprétation de Bach

En tant que violoniste passionnée par le vibrato, je trouve qu'il participe intimement à la « voix » unique d'un violoniste. Je reconnais souvent les violonistes uniquement à leurs vibratos : amplitude, vitesse, capacité à vibrer chaque note ou au contraire à s'arrêter systématiquement après un changement de position, un changement de cordes ou lorsque les notes se succèdent trop rapidement. Par conséquent, je n'étais pas prête à lâcher ce qui me semblait être intrinsèque à l'émotion, l'expression, à l'identité du musicien.

Les chanteurs baroques vibrent, et jeune, lorsque j'écoutais des voix pleines, sensuelles et mondialement connues chanter des œuvres baroques sans retenue aucune, alors que certains violonistes déployaient leurs sons sans amplitude et sans vibrato en accompagnement, je m'insurgeais et trouvais ce contraste absurde : un violoniste doué, à n'importe quelle époque de l'histoire musicale n'aurait-il pas toujours pris la voix humaine en exemple ? Pourquoi des artistes lyriques au vibrato hyper sensuel seraient vénérés, tandis que l'on classerait les violonistes en deux catégories : les « historiquement informés » et ceux qui ne le sont pas au vu de leur utilisation du vibrato et leur son soutenu ? Cet instrument de quatre cordes, de tout temps, a pu imiter le souffle humain, sa prosodie, sa tessiture et son timbre mieux que n'importe quel autre instrument ; si j'avais été violoniste à cette époque, n'aurais-je pas moi-même imité la voix pour rendre mon jeu touchant et authentique ?

Pour illustrer ma réflexion, je pense à mes échanges avec l'organiste Benjamin Righetti : lorsque des orgues d'église utilisaient le jeu « voix humaine », cette dernière semblait venue du ciel et vibrat de façon étonnante. L'idée d'un son pur,



plat et reproductible à l'infini semble être arrivée conjointement à la capacité technique à pouvoir stabiliser le son de l'orgue, c'est à dire post Messiaen : lorsque les instruments ont évolué. D'autre part, certains textes écrits avant Bach qui nous sont parvenus semblaient se contredire : ceux qui faisaient mention de tel violoniste qui vibre trop, ou d'un autre pas assez. Faux problème ? Pas vraiment car cette distinction entre « con vibrato » et « senza vibrato » dans des choix d'interprétations semble participer au classement de tel ou tel violoniste dans la catégorie « baroque » ou « moderne ». Il en va aussi du choix du diapason (442 ou 415), ou encore du choix des cordes et de l'archet, bien évidemment. J'entendis souvent durant mes études cette phrase : « ne vibre pas trop, c'est de la musique baroque ».

Cependant, sans vouloir polémiquer ici sur le choix du diapason, pour moi, la vérité, s'il y en a une, réside dans le fait que certaines pages de Bach semblent être écrites indépendamment de la limitation d'un instrument spécifique. Je pense que personne ne me disputera ici que sa musique semble universelle : telle ligne de violon pourrait être jouée sur un orgue,

une douçaine, ou une flûte ; tel thème de fugue par un clavier, ou trois instruments. Bach lui-même a recyclé sa musique et l'a fait réapparaître dans d'autres œuvres sous une autre forme instrumentale. Exemple parmi cent, ainsi en est-il de sa 3^{ème} Partita pour violon : elle est aussi une suite pour luth, le BWV 1006a, avec quelques changements mineurs et on retrouve également son fameux prélude - pourtant si violonistique - à l'orgue cette fois, le BWV 29, devenant orchestral.

Mais revenons au vibrato. Il n'y a sans doute pas de vérité absolue. Par contre, plutôt que de vérité, peut-être devrais-je parler de beauté : comme si la beauté de cette musique réside dans le flux ininterrompu de notes, et non dans le vibrato de son interprète. Par contre, supprimer toute forme de vibrato semblait également une hérésie. Cela étant dit, lorsque le vibrato est automatique et n'exprime plus rien, il me semble agir comme une barrière empêchant l'émotion, justement. Le vibrato devient émotion lorsqu'il laisse la place à la pureté d'un son, la courbure d'une ligne. Ne serait-ce pas d'ailleurs cela qui fascine chez Bach ? Cette musique pure en premier plan, et la personnalité de l'interprète au second plan ?



J'en termine avec mes réflexions : certaines interprétations modernes de violonistes qui vibrent partout me semblent glamours, cosmétiques. Bach et son monde me semblent à l'opposé de cela. J'ai donc aimé privilégier la pureté, les accentuations, l'articulation et la direction des lignes musicales et j'ai utilisé le vibrato avec parcimonie : pour faire ressortir une ligne de basse, ou lorsque l'harmonie se tend, ou que la musique devient douloureuse.

Ce que l'on sait des Partitas

A l'époque de Bach, une « Partita » est simplement synonyme d'une suite de danses baroques. Des danses pour instrument solo. Les trois Partitas de Bach varient énormément entre elles. De par la forme, les émotions contenues, le discours en général. Il me semble intéressant de les comparer entre elles, justement, tant elles diffèrent et de les proposer ici dans cet album comme un voyage.

La Première Partita en si mineur est la plus formelle du cycle. Elle s'articule autour de quatre danses baroques ondoyantes. Le violon se mue en flot hypnotisant. Cette Partita a pourtant ceci d'original que Bach fait suivre chaque danse par sa « double »,

parfois juste esquissée : fantomatique dans son humilité et sa sobriété.

Une des difficultés de cette Partita réside dans le fait qu'elle est harmoniquement monotone. Durant plus de 20 minutes, tous les mouvements ont la même structure : la première partie de chaque mouvement finit sur la dominante, et la seconde commence sur la dominante pour finir sur la tonique. Si mineur | fa dièse || fa dièse | si mineur. Ce qui passerait inaperçu dans d'autres circonstances devient ici insistant du fait que les reprises sont écrites pour toutes les premières parties et les secondes parties, et que chaque mouvement possède son double, sa copie harmonique. Nous entendons donc 16 fois le début des mouvements en si mineur, et 16 fois la suite en fa dièse mineur se concluant en si mineur. Mais cela m'a aussi inspirée : variations entre les reprises, ornements ou dynamiques différentes.

D'un point de vue formel, cette Première Partita est la plus traditionnelle des trois : les danses baroques sont généralement composées d'un Prélude (ou Allemande), d'une Courante, d'une Sarabande et d'une Gigue (ou d'une Bourrée). Mais là



déjà, Bach sort du moule en rajoutant ces doubles, des sortes de variantes suivant la danse initiale : tel un souvenir, une esquisse, un fantôme. Ces doubles apportent toute la subtilité de cette Partita, comme si soudainement il s'agissait d'une transe, d'un voyage initiatique, plus que d'une œuvre aux émotions variées. Ici, le violon devient voix, ou texte, où la prosodie se mue en psalmodie. Si on l'expérimente avec cette idée (une voix humaine qui psalmodie) l'œuvre devient hypnotique et humble et on se laisse porter.

La Seconde Partita en ré mineur est douloureuse et profonde, souvent solennelle, mais toujours aspirée vers la transcendence. Ici se trouvent des émotions véritablement humaines. La plus tourmentée et la plus tumultueuse des trois Partitas, elle se clôt avec la fameuse Chaconne d'une durée d'une douzaine de minutes à elle seule. Bach l'écrit directement après avoir appris la mort de sa femme, nous informent les historiens. Cette œuvre pourrait être considérée comme une sorte de « tombeau » à sa mémoire qui survole les siècles de par sa perfection et qui - trois cents ans après sa composition - fascine encore pour sa portée universelle.

En discutant de l'œuvre avec le violoniste Hansheinz Schneeberger, je me suis rendu compte que nous en avons la même approche : par quatre fois le thème se fait entendre, comme lors d'une entrée solennelle dans une église, une procession, avec le second temps appuyé ; mais de nombreuses coupures, silences et changements abrupts dans l'harmonie nous font littéralement voyager avec l'âme humaine. Si l'on s'imagine cet homme, Bach, rendant hommage à son épouse, alors on y trouve également sa douleur au travers de l'harmonie tortueuse ; les moments poignants exprimaient l'incompréhension, ou le sentiment d'injustice qui habite une perte. Vous entendriez cependant des moments de pure grâce : comme l'arrivée au paradis, avec les trompettes des anges dans le firmament, ou parfois un calme absolu, comme si la mort - ainsi en est-il du Requiem de Fauré - pouvait être synonyme de paix, comme si la personne dormait, ou priaient. Imaginons ensemble ce chemin : la condition terrestre est faite de souffrance, notamment lors de la perte de ceux que l'on aime, mais aussi d'espérance : que notre âme puisse s'élever vers une paix absolue, vers la connaissance et la foi.



On redescend sur terre avec la **Troisième Partita en mi majeur** qui est une ode à la vie, lumineuse et pacifiée au travers de ses danses originales et rythmées. Bach y déploie une brillance virtuose et stylistique rarement égalée, mais on y trouve aussi un côté terre-à-terre, utilisant des intervalles de seconde ou de septième (dans les deux Menuets ou la Bourrée) que l'on voit rarement à cette époque, et qui lui confère un aspect moins policé et très pittoresque. Ici, il s'agit presque d'un violoniste de village imitant la vielle à roue (Menuet 2); la surenchère est de mise dans la Bourrée où chaque variation devient de plus en plus rustique et aventureuse. Je trouve dans cette Partita l'évidence presque physique que le bonheur est simple, accessible et ancré dans l'instant présent. Il y a une joie à jouer le violon, sans prétention, mais avec cœur.

1720 - Date de composition

La classification en BWV a été donnée au XX^{ème} siècle et non à l'époque de Bach. La suite des Sonates et Partitas fut complétée en 1720 mais ne sera pas publiée avant 1802 par Simrock à Bonn. « Sei Solo » est le titre de composition regroupant les trois Partitas et les trois Sonates. L'italien correctement écrit aurait voulu que ce

soit « Sei soli ». Certains suggèrent que le titre est intentionnel chez Bach, puisqu'il pourrait dire « vous êtes seul »; référence à la soudaine mort de son épouse, choquante, en 1720. Nous ne le saurons jamais.

Bach privilégiera cette date de 1720 dans son manuscrit pour cet ensemble, mais on pense que certaines œuvres ont été écrites bien avant. 300 années nous séparent de la signature de Bach sur son chef-d'œuvre incroyablement maîtrisé par un seul homme, mais son message reste universel.

Danses

Très brièvement, et pour ceux que cela intéresse, je tiens un blog qui parle aussi des accentuations dans les danses. On ne dansait pas une sarabande comme une gigue. Les pas peuvent être frappés, glissés ou stoppés. Bach suit la structure qui caractérise les danses. Je vous invite, pour approfondir les réflexions, à visiter le blog www.bachalbum.com. Vous y trouverez des exemples, des vidéos, des extraits d'archives, des réflexions générales sur l'œuvre.





"A MUSICIAN WHO HAS NOT SUFFERED SHOULD STAY AWAY FROM BACH'S MUSIC"

Jamie Walton, 2019.

Why record Bach?

Why even imagine climbing this musical Everest to put my mark on it? For a long time, I told myself that this music was so superior that to dare to approach it, violinists needed a certain lack of humility. And then Bach, with the painful personal difficulties I encountered between 2017 and 2019, became a necessity in my life as a violinist. To refocus myself, to have moments of inner calm, I began to play his music every day. Parallel to what Bach brought me daily, the idea of returning to the essentials grew in me: concentrating on prosody, rhythm, movement and breathing.

I don't think it's possible to be absolutely certain about the interpretation of Bach's music. My recording of these works will forever be nothing more than a frozen hold in time, not reflecting the resonance that these works will always have in me long after the microphones are put away. I am happy to share this interpretation with

you, as if you were with me in the church in Frankfurt; as if my own journey could be felt through these baroque dances.

While playing the Partitas over the years, I realised that the more intimately I thought and felt about them, the less certain I became about tempi, vibrato, ornaments, the use of a modern bow... What I was so sure of at the age of 13 was fading away as I evolved. The more I listened to the versions of my fellow violinists, the more the differences between them became apparent. So I started from the basics of baroque dances: the movements of the dancers including their steps (the down and up beats; foot down or in the air), in order to identify the possible tempi, and, at the centre of it all, Bach's manuscript in order to clarify the bowings and the articulations. These pieces were not intended for dance. Nevertheless, they are derived from dance, are impregnated with it and - here lies Bach's genius - transcend this genre.



About vibrato in the interpretation of Bach

I am a violinist passionate about vibrato, finding it an intimate part of a violinist's unique "voice". I often recognise violinists simply by their vibratos: amplitude, speed, ability to vibrate each note or, on the contrary, their inability to continue the vibrato after a change of position, a change of strings, or when the notes follow one another too quickly. Consequently, I was not ready to let go of what seemed to me to be intrinsic to the emotion, expression, and identity of the musician.

Baroque singers sing with vibrato, and when I listened to full, sensual, world-famous voices singing baroque works without any restraint, while some violinists pitifully deployed their sour sounds without vibrato in accompaniment, I found this contrast absurd and rebelled: wouldn't a gifted violinist, at any time in musical history, always have taken the human voice as an example? Why should lyric artists with a highly sensual vibrato be revered, while violinists are divided into two categories: those who are "historically informed" and those who are not, because of their use of vibrato and their sustained sound? This four-stringed instrument has always been able to imitate the human breath, its prosody, range, and timbre better than any other instrument; if I had

been a violinist at that time, would I not have imitated singers' voices myself to make my playing touching and authentic?

To illustrate my reflection, I think of my exchanges with the Swiss organist Benjamin Righetti: when church organs were played with the "vox humana" stop, the music seemed to come from heaven with an astonishing vibrato. The idea of a pure, flat, reproducible sound seems to have arisen in conjunction with the technical ability to stabilise the sound of the organ, around the time of Messiaen. On the other hand, some of the pre-Bach writings that have come down to us seem to contradict each other: one may mention a violinist who plays with too much vibrato, while another complains that the violinist does not use enough. A trivial issue? Not at all, because this distinction between "con vibrato" and "senza vibrato" in the choice of interpretations seems to contribute to the classification of a violinist in either the "baroque" or "modern" category. The same applies to the choice of pitch (442 or 415), or the choice of strings and bow, of course.

However, without wishing to polemicise here on the choice of pitch, for me the truth, if it exists, lies in the fact that some of Bach's pages seem to have been written independently of the limitation



of a specific instrument. I don't think that anyone will argue with me that his music seems universal: a given violin line could be played on an organ, a dulcian, or a flute; a fugue theme on a keyboard, or three instruments. Bach himself recycled his music and made it reappear in other works in another instrumental form. One of many examples is his Third Partita for violin: with a few minor changes, this is also a suite for lute, and in BWV 29 we find his famous prelude - so suited to the violin - transformed into a beautiful, grand piece for the organ.

But back to the vibrato. There is probably no absolute certainty on this subject. The beauty of this music lies in the uninterrupted flow of notes, and not in the vibrato of its performer. On the other hand, suppressing any form of vibrato also seems wrong. That said, when vibrato is automatic and no longer expresses anything, it seems to me that it acts as a barrier to emotion. Vibrato expresses emotion only when it gives way to the purity of a sound, the curvature of a line. Isn't that what fascinates in Bach? Pure music in the foreground, and the personality of the performer in the background.

I'll end with my reflections: some modern interpretations by violinists who use

vibrato everywhere seem glamorous and cosmetic to me. Bach and his world seem to me to be the opposite of that. So I chose to emphasise purity, accentuation, articulation and direction of musical lines and I have used vibrato sparingly: to bring out a bass line, or when the harmony becomes tense, or when the music expresses anguish.

What we know about the Partitas

In Bach's time, a "Partita" was simply a suite of baroque dances for solo instrument. Bach's three Partitas vary enormously in their form, the emotions conveyed, the discourse in general. I find it interesting to compare them, precisely because they differ so much, and to present them in this album as a journey.

The First Partita in B minor is the most formal of the cycle. It is articulated around four undulating baroque dances, with the violin moving in a hypnotic flow. The originality of this Partita lies in the fact that Bach follows each dance with its "double", sometimes just sketched out - ghostly in its humility and sobriety.

One difficulty of this Partita is that it is harmonically monotonous. For more than 20 minutes, all the movements have the same structure: the first part of each movement ends on the dominant,





and the second part begins on the dominant and ends on the tonic: B minor | F sharp || F sharp | B minor. What would go unnoticed in other circumstances becomes insistent here because the repeats are written for all of the first and all of the second parts, and each movement has its double, its harmonic copy. Thus we hear the beginning of the movements in B minor 16 times, and the suite in F sharp minor ending in B minor 16 times. But this also inspired me to seek some freedom: variations between repetitions, added ornaments and different dynamics.

In its form, this First Partita is the most traditional of the three: baroque dances are generally composed of a Prelude (or Allemande), a Courante, a Sarabande and a Gigue (or Bourrée). Bach deviates from the framework by adding the doubles, a sort of variant following the initial dance like a memory, a sketch, a ghost. These doubles bring out all the subtlety of this Partita, as if it were suddenly a trance or an initiatory journey, more than a work with varied emotions. Here, the violin becomes voice, or text, where prosody becomes psalmody. If one experiments with this idea (a human voice that psalmodises) the work becomes hypnotic and humble and one lets oneself be carried away.

The Second Partita in D minor is painful

and profound, often solemn, but always aspires to transcendence. It brings out truly human emotions. The most tormented and tumultuous of the three Partitas, it ends with the famous Chaconne, lasting about twelve minutes alone. Historians tell us that Bach wrote the Chaconne directly after learning of his wife's passing. This work could be considered a sort of tomb to her memory - a «tombeau» - that is as powerful today as when it was written three hundreds years ago. It still fascinates for its universal significance and perfection.

In discussing the work with the late violinist Hansheinz Schneberger, I realised that we had the same approach to the work: the theme is heard four times, as in a solemn entry into a church, a procession, with the second beat emphasised; but many cuts, silences and abrupt changes in harmony take us on a journey with the human soul. Imagining this man, Bach, paying homage to his wife, we feel his pain through the tortuous harmony; the poignant moments express the incomprehension and the feeling of injustice that a sudden loss imparts. But you will also hear moments of pure grace such as the arrival in paradise, with the trumpets of the angels in the firmament, or sometimes an absolute calm, as if death - as in Fauré's Requiem - were synonymous with peace, as if the person



were sleeping or praying. Let us imagine this path together: the earthly condition is made up of suffering, especially at the loss of those we love, but also of hope, that our soul may rise towards absolute peace, towards knowledge and faith.

We come back to Earth with the **Third Partita in E major** which is an ode to life, luminous and peaceful through its original and rhythmic dances. Bach displays a virtuoso and stylistic brilliance rarely equalled, but there is also a rustic side, using intervals of seconds or sevenths (in the two Menuets and the Bourrée) that were rarely heard at that time, and which give the piece a very picturesque quality. Here, it is almost like a fiddler imitating the hurdy-gurdy (Menuet 2); in the Bourrée, where each variation becomes less and less polished and more adventurous, there is an effect of overkill. I find in this Partita the almost physical evidence that happiness is simple, accessible and anchored in the present moment. There is a joy in playing the violin unpretentiously, but with heart.

1720 - Date of composition

The BWV classification was given in the 20th century and not in Bach's time. The suite of Sonatas and Partitas was completed in 1720 but was not published until 1802 by Simrock in Bonn. Bach gave

his composition of three Sonatas and three Partitas the title "Sei Solo". Many point out that the correct Italian for six solo pieces would be "Sei Soli". Some think that Bach's title is an intentional pun, adding the meaning "you are alone", a reference to the sudden and shocking death of his wife in 1720. We will never know.

Bach dated his manuscript for all three works 1720, but it is thought that some of the music was written much earlier. 300 years now separate us from Bach's signature on his masterpieces, incredibly mastered by a single man, yet their message remains universal.

A note on the dances

For those who are interested, I write a blog on Bach that discusses among other things the accentuations in the dances. One didn't dance a Sarabande like a jig. The steps could be struck, slid or interrupted. Bach follows the structure that characterises each dance. I invite you to visit my blog at www.bachalbum.com for further reflections. There you will find examples, videos, archive excerpts and general ideas on Bach's works.

traduction
Miles Fisher-Pollard





RACHEL KOLLY *VIOLON / VIOLIN*

« **SOMPTUEUSE** »

BBC Mag

« **CAPTIVANTE** »

DIAPASON

« **PROFONDE, SENSUELLE ET
ENSORCELANTE** »

PIZZICATO

« **L'UNE DES TROIS MEILLEURES
VIOLONISTES ACTUELLES** »

FANFARE

« **LA MEILLEURE SOLISTE
SUISSE DU SIÈCLE** »

SONNTAGZEITUNG

"**SUMPTUOUS**"

BBC Mag

"**CAPTIVATING**"

DIAPASON

"**DEEP, SENSUAL AND
BEWITCHING**"

PIZZICATO

"**ONE OF THE THREE BEST
VIOLINISTS TODAY**"

FANFARE

"**THE BEST SWISS SOLOIST OF
THE CENTURY**"

SONNTAGZEITUNG



Rachel Kolly fait partie des solistes suisses les plus connues à l'étranger. En témoignent ses invitations à se produire en soliste avec des orchestres prestigieux comme l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre de la Radio de Frankfurt, le BBC Philharmonic Orchestra, le WDR de Cologne, l'Orchestre Royal de Séville, l'Orchestre National de la RAI de Turin, l'Orchestre symphonique de la NHK de Tokyo, l'Orchestre National des Pays de la Loire, ou encore l'Orchestre Symphonique de Milan ou de Nuremberg.

Elle joue le concerto de Bruch au Festival « le violon sur le sable » devant 50'000 personnes et consacre également du temps dans divers programmes d'aides aux enfants défavorisés : enfants des rues, enfants atteints du Sida, ou jouant sur des instruments recyclés. Artiste engagée pour Handicap international (sa première mission fut au Cambodge), elle a joué sur les plus grandes scènes de la planète après avoir signé avec le prestigieux label Warner Classics puis avec IndéSENS.

Sa discographie gagne de nombreux prix. Le dernier en date est un Supersonic Award pour son disque Lyrical Journey (R. Strauss, G. Lekeu). Son premier enregistrement en soliste avec orchestre French impressions reçut le prix ICMA 2012 du meilleur enregistrement de l'année dans la catégorie soliste, et son deuxième enregistrement en soliste, American Serenade avec l'Orchestre des Pays de la Loire, fut nommé au même prix. Depuis, tous ses disques ont été nominés aux ICMA.

Rachel a la chance de jouer sur le Stradivarius « ex-Hamma » de 1732.

www.rachelkolly.com



Rachel Kolly is the most famous Swiss soloist abroad. Her invitations to perform as a soloist with prestigious orchestras such as the Rotterdam Philharmonic Orchestra, the Frankfurt Radio Orchestra, the BBC Philharmonic Orchestra, the WDR in Cologne, the Royal Orchestra of Seville, the RAI National Orchestra in Turin, the NHK Symphony Orchestra in Tokyo, the Orchestre National des Pays de la Loire, the Milan Symphony Orchestra and the Nuremberg Symphony Orchestra are proof of this.

After signing with the prestigious label Warner Classics and later with Indésens, Rachel has played on the greatest stages of the planet. She played a memorable concert of Bruch's Concerto in front of 50'000 people at the "Violon sur le Sable" festival in France and has shared her talent for charitable purposes such as devoting her time to various aid programmes for underprivileged children: street children, children suffering from AIDS, and for a water awareness program, playing on recycled instruments. Rachel is also a

committed ambassador for Handicap International.

Her discography has won numerous awards, most lately a Supersonic Award for her recording Lyrical Journey (R. Strauss, G. Lekeu). Her first recording as a soloist with orchestra, French impressions, received the ICMA 2012 award for best recording of the year in the soloist category, and her second recording as a soloist, American Serenade with the Orchestre des Pays de la Loire, was nominated for the same award. Since then, all her recordings have been nominated for an International Classical Music Award.

Rachel is fortunate to play on the 1732 "ex-Hamma" Stradivarius.

www.rachelkolly.com



This album is dedicated to my incredible, strong and loving daughter Amarena. For their continuous support, my heartfelt thanks and appreciation go to my parents, Claudine and André, my husband, Miles, and my stepson, Euan.

